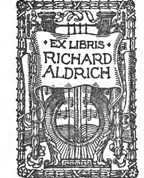
[illegible]

[illegible] Welt,

[illegible]

[illegible] Band

Im Verlage [illegible]


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH



CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,

Kunstverständigen und Künstlern.

Dreizehnter Band.

Enthaltend die Hefte 49, 50, 51, 52.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

in Mainz, Paris und Antwerpen.

1831.

Inhalt

des

dreizehnten Bandes der *Cäcilia.*

Heft 49.

Heft 50.

Heft 51.

Heft 52.

S k i z z e n
zur Lehre vom
doppelten Contrapuncte.
Von *Gfr. Weber.*

V o r w o r t.

Die, jede Erwartung und Hoffnung bei Weitem übersteigende Aufnahme, welche den, nur erst die Lehre vom reinen Satze enthaltenden vier ersten Bänden meiner Theorie der Tonsetzkunst, schon gleich bei ihrem ersten Erscheinen, in einer damals nur noch gar zu rohen und blos skizzenmässigen Form, dennoch entgegengekommen war, hatte mir schon längst die Verbindlichkeit auferlegt, jener Theorie des reinen Satzes, welche freilich nur erst die Rudimente, nur erst die grammatikale Grundlage zur eigentlichen Kunst der Tondichtung bildet, nun auch die höhere Lehre vom doppelten Contrapuncte, von der Nachahmung, Fuge, Kanon etc. folgen zu lassen: und in der That sind öffentliche und Privatmahnungen zur Erfüllung dieser Verbindlichkeit mir in fast überreichem Mase zu Theil geworden.

Da grade in der Anwendung auf diese höheren Fächer die in jenen früheren Bänden niedergelegten Grundsätze sich erst als recht fruchtbringend und folgerecht bewähren, und erst hier die aus jenen hervorgehende Klarheit, Bestimmtheit und Folgerechtheit sich am einleuchtendsten beurkundet, so muss es, wenigstens in dieser Hinsicht, mir allerdings schmerzlich sein, dass fortwährend täglich gesteigerte Amtsbeschäftigung in mehr als Einem anderen ganz heterogenen Fache, es mir bis jetzo noch immer unmöglich gemacht hat, jene Verpflichtung zu erfüllen.

Alles was, unter solchen, der Kunst so unbedingt abholden Auspicien, über die Materie vom doppelten Contrapuncte, von Fuge u. a. m. zu Stande zu bringen, mir bis jetzo in einzelnen, von ständigen Berufsarbeiten wenigstens halbfreien Ferienwochen, u. dgl. möglich war, sind einzelne noch ungeordnete und ungefeilte Skizzen, ungefähr von derselben unvollendeten Art wie die, welche ich in den Jahren 1817 u. 18 als erste Bände meiner Theorie bekannt zu machen gewagt, und dafür einen Beifall geerntet hatte, welcher, bei dem Bewusstsein der wenigstens damal noch wahrhaft ungehobelten Beschaffenheit jener Skizzen, mich weit mehr beschämen, als erfreuen konnte.

Die Unmöglichkeit die, zur Verarbeitung meiner gegenwärtigen Skizzen zu einem vollständigen Werke über den doppelten Contrapunct, erforderliche Muse zu erringen, bestimmt mich, durch Bekanntmachung eines Theils meiner, wenn auch noch ganz unausgefeilten Skizzen, durch das Organ der gegenwärtigen Blätter, mit der Abtragung meiner Schuld, wenigstens zum Theil und so weit es in meinen Kräften steht, und wär's auch nur als einsweilige Verzugszinsen, hier vorläufig den Anfang zu machen. Sind diese Bruchstücke so glücklich, auch nur halb so viel Anerkennung zu finden, als den in eben so unvollendeter Form ans Licht getretenen früheren Bänden der Theorie zu Theil geworden war, so bin ich auch diesmal wieder bei Weitem über meine Ansprüche hinaus geehrt und belohnt.

Bei denjenigen Stellen, wo, zur Begründung und Klarmachung der hier vorzutragenden Lehren, auf Paragraphen der Theorie, als Grundlage, Rückbezug genommen werden musste, habe ich, theils um das Verständnis zu erleichtern und zu sichern, theils auch um das folgerechte wechselseitige Ineinandergreifen jener Lehren mit der gegenwärtigen, und den practisch nützlichen Einfluss jener auf diese zu zeigen, jene Paragraphen (aus der zweiten, so wie zum Theil auch aus der, bereits unter der Presse befindlichen und schon bis zu den letzten Bögen des ersten

Bandes abgedruckten, dritten Auflage der Theorie,) mit kleiner Schrift beidrucken lassen.

Schliesslich noch ein Wort an das nicht unbeträchtliche Häuflein jener Herren Nachschreiber, welche, (mit wahrem Bedauern sieht man unter ihnen sogar einen sonst hoch ausgezeichneten, äusserst hochachtungswerthen, Tondichter figuriren, —) schon gleich nach dem Erscheinen des ersten, und kaum auch noch des zweiten, Bandes meiner Theorie, flugs darüber her waren, aus diesen noch unabgeschlossenen zwei ersten Banden, alsbald so betitelte Elementarbücher der Harmonie und Tonsetzkunst, Darstellungen der Harmonielehre und Generalbassschulen etc. anzufertigen, bestehend aus grösstentheils buchstäblichem Abdruck etwa eines Drittels meiner Paragraphen, — die dazwischenliegenden aber auslassend, und den dadurch natürlicherweise verloren gehenden Zusammenhang, so wie auch den Mangel all desjenigen, die Ganzheit der Theorie absolut Bedingenden, was sie aus den damal noch nicht erschienenen folgenden Banden meiner Theorie freilich noch nicht abschreiben konnten, *) auch richtig getrost unausgefüllt lassend, und den auf solche armselige Weise zusammengerafften Trödel einer willkürlichen Quantität aus einem nur erst zur Hälfte bekannt gewordenen neuen Systeme entwendeter, einzelner Paragraphen, dem Publicum auf offenem Markte zum Verkauf ausbietend!

An diese Herrn Verfasser der vier bis fünf auf solche Weise verfertigten Bücher, welche mir mit-

---

*) Schon gleich in der Vorrede zur ersten Auflage des dritten Bandes, und denn in der zum ersten Bande der zweiten Auflage meiner Theorie, habe ich die Piraterei einiger jener Herren handgreiflich vor Augen gelegt und zum Theil ihre mit den meinigen buchstäblich übereinstimmenden Paragraphen und die meinigen wörtlich nebeneinander abdrucken lassen. Die Vorrede zur dritten Auflage gedenkt den Katalog der also nachfabrizirten Werke zu vervollständigen.

tels solcher Operationen selbst die noch unzeitigen Früchte vom noch unausgewachsenen Halme gestolen, und diese noch gar mit einer Miene, als seien dieselben auf ihrem Acker gewachsen, (indem sie meine von allem bisher gelehrt Gewesenen gänzlich abweichenden Paragraphen, Behauptungen, Darstellungsarten, Tabellen, Figuren, meine neu eingeführten Bezeichnungsarten z. B. die im Verlaufe der gegenwärtigen Abhandlung abgedruckten §§ 41 52, 58, 97, u. s. w., grade so in ihre Bücher hinein abdrukken liessen, als seien Sie es, welche diese neue Behauptung aufzustellen wagten, — welche diese neuen Zeichen einführen wollten u. dgl.) — an diese Herren, welche auf solche Weise nicht allein meine rechtmässigen Verleger an ihrem Verlagseigenthume und in diesem auch mich beeinträchtigt, sondern auch sogar einen Theil des geringen ehrenden Verdienstes, welches mir etwa als Urheber meiner Theorie zukommen mochte, in den Augen der Unwissenden auf sich hinüber zu leiten versucht haben, — an diese Herren, sag' ich, richte ich schliesslich die allerinständigste und kläglichste Bitte: Wollet, ich beschwör Euch, Ihr Herren! wollet doch den gegenwärtigen Skizzen Gnade schenken, und nicht auch ihnen auf gleiche Weise mitspielen, wie Ihr meinen erwähnten früheren gethan; wollet nicht auch wieder in der Geschwindigkeit so betitelte Elementarbücher des doppelten Contrapunctes, Kurze und deutliche Darstellungen der Contrapunctslehre u. dgl. daraus fabriziren! lasst mir wenigstens für diesmal mein Eigenthum, oder allerwenigstens lasst meine Früchte erst auswachsen, bevor Ihr Euren Schnitt dran macht.

GW.

I) *Vom doppelten Contrapuncte überhaupt.*

§ 1.

Wenn ein aus zwei oder mehren Stimmen bestehender Satz so beschaffen ist, dass von den verschiedenen Stimmen oder gleichzeitigen Melodieen (Theor. § 1,) aus welchen er besteht, eine jede, nach Belieben, als Ober-, und als Unterstimme gebraucht, die höhere unter die tiefere hinab, oder diese über jene hinauf versetzt werden kann, wie z. B. folgender Satz,

dessen obere Melodie sich, durch Versetzung um eine Octave tiefer, zur Unterstimme machen lässt,

oder, was Ebendasselbe ist, die Unterstimme, durch Hinaufrücken um eine Octave, zur Oberstimme,



wenn, sage ich, ein musicalischer Satz, oder, was Dasselbe heisst, ein Contrapunct so beschaffen ist,

dass sich die Melodieen solchergestalt gegeneinander umkehren lassen, dass er also in doppelter Gestalt gebraucht werden kann; so nennt man ihn einen doppelten Contrapunct, im Gegensatze eines jeden anderen nicht also umkehrbaren Satzes.

In diesem Sinne heisst also doppelter Contrapunct so viel wie: umkehrbarer Satz, oder: ein, aus gegen einander verkehrbaren Melodieen bestehender Satz; — einfacher Contrapunct aber ein nicht also umkehrbarer.

Insbesondere nennt man denjenigen doppelten Contrapunct, welcher aus mehr als zwei gegen einander verkehrbaren Stimmen besteht, auch wohl mehrfachen, (drei-, vierfachen u.s.w.) Contrapunct; und demnach ist nachstehender aus drei gegen einander verkehrbaren Melodieen bestehender Satz, jenem Sprachgebrauche zufolge, ein dreifacher oder dreidoppelter Contrapunct.

Fig 4 i)

A
B
C

k)

A
C
B

§ 2.

Wenn schon der blos zweifache Contrapunct uns den Gewinn darbot, Einen und denselben, aus zwei Stimmen oder Melodieen bestehenden Satz, durch Veränderung der Stellung seiner beiden Melodieen,

in zwei verschiedenen Gestalten vermannichfacht benutzen zu können, so bietet der drei- und mehrfache Contrapunct einen noch weit grösseren, beinahe unabsehbaren Reichthum an Mannichfaltigkeit dar, und einen jedenfalls weit grösseren als wir ihn zu benutzen vermögen, und von welchem wir hier nur darum eine Uebersicht geben, um, sowohl aus der Kenntnis des wirklichen Bestandes unseres Reichthumes, als auch der, denselben in einzelnen Fällen wieder beengenden Schranken, in der Folge vielfachen practischen Gewinn ernten zu können.

Indess ein aus nur **zwei** Melodieen bestehender Satz nur in **zwei** verschiedenen Lagen denkbar ist, nämlich nur entweder 1) so, dass die Melodie *A* zu oberst und die Melodie *B* zu unterst stehe, oder 2) umgekehrt zu oberst *B*, und *A* zu unterst:

A		B
B,	oder	A;
Erste		Zweite

so fällt schon durch das dreistimmige Beispiel Fig. 4 in die Augen, dass ein aus **drei** Melodieen bestehender Contrapunct in **sechs** (1·2·3=6. — Vergl. **Stahls** Grundriss der Combinationslehre; — Lehrbuch der combinatorischen Analysis, von J. Chr. Weingartner, Leipzig 1800, Erster Theil; — m. Theor. § 63[quater];) verschiedenen Lagen oder Stellungen, (Versetzungen, Transpositionen oder Permutationen) erscheinen kann, nämlich:

A	A	B	B	C	C
B	C	A	C	A	B
C,	B;	C,	A;	B,	A.
1ste	2te	3te	4te	5te	6te

Auf gleiche Weise wie wir, aus der Combination der zwei Melodieen eines zweistimmigen Satzes, (der Binion,) sich zwei verschiedene Permutationen (*Combinationen*) entwickeln sehen, aus der Combination (*Conternation*) des dreistimmigen (der Ternion) aber deren sechs, so findet man auch, dass durch die ähnliche Combination (*Conquaternation*) der vier Melodien eines vierstimmigen Satzes, (einer Quaternion,) vierundzwanzig Permutationen oder verschiedene Stellungen, (1·2·3·4=24, Theor. § 63quater,) möglich erscheinen:

A	A	A	A	A	A	B	B	B	D	D	B
B	B	C	C	D	D	A	A	C	C	D	D
C	D	B	D	B	C	C	D	A	D	A	C
D,	C,	D,	B,	C,	D,	D,	C,	D,	A,	C,	A,
1te	2te	3te	4te	5te	6te	7te	8te	9te	10te	11te	12te

C	C	C	C	C	C	D	D	D	D	D	D
A	A	B	D	D	D	A	A	B	B	C	C
B	D	A	D	A	B	B	C	A	C	A	B
D,	B,	D,	A,	B,	A,	C,	B,	C,	A,	B,	A.
13te	14te	15te	16te	17te	18te	19te	20te	21te	22te	23te	24te

Ein fünfstimmiger (fünffacher) Contrapunct würde, (als Quinion,) auf gleiche Weise 120 *) verschiedene Stellungen möglich machen, — ein aus sechs Elementen bestehender oder sechsstimmiger aber 720 **), ein siebenstimmiger 5040 ***), u. s. f.

---

*) 1.2.3.4.5=120.
**) 1.2.3.4.5.6=720.
***) 1.2.3.4.5.6.7=5040.

Erläuterungen aus der Theorie.

§ 63quater.

Wir haben in der vorstehenden Lehre von den Verwechslungen überall nur allein darauf Rücksicht genommen, ob der tiefste Ton des Accordes der Grundton selber ist, oder nicht, nicht aber auf die übrigen Töne und wie diese gegen einander gestellt sind, welcher von diesen höher oder tiefer ist als der andere.

Will man aber auch hierauf einen beobachtenden Blick werfen, und es untersuchen, wie vielfach verschiedene Lagen oder Stellungen (Permutationen) der Intervalle der Drei- und Vierklang-Harmonicen gegeneinander überhaupt möglich sind, so findet man Folgendes.

Von den drei Intervallen einer Dreiklangharmonie sind sechs *) verschiedene Lagen möglich; nemlich:

1. in der Grundstellung zwei, je nachdem, nächst dem im Basse liegenden Grundtone, die Terz unter die Quinte, oder die Quinte unter die Terz gelegt ist.

2. Eben so viele in der ersten Verwechslung, je nachdem, nächst der im Basse liegenden Grundterz, die Quinte unter dem Grundtone, oder dieser unter der Quinte liegt, — und

3. zwei weitere in der zweiten Verwechslung, je nachdem, nächst der im Basse liegenden Grundquinte, der Grundton unter die Terz oder diese unter den Grundton gestellt wird.

Zusammen also sechs verschiedene Stellungen oder Permutationen.

Grundstellung			Erste Verwechslung			Zweite Verwechslung		
Quin	oder	Terz.	Grdt	oder	Quin.	Terz.	oder	Grdt.
Terz.		Quin	Quin		Grdt.	Grdt.		Terz.
Grdt		Grdt.	Terz		Terz.	Quin.		Quin.

*) 1.2.3=6.

Will man, auf ähnliche Weise die Anzahl der verschiedenen möglichen Stellungen der vier Intervalle der **Vierklangharmonieen** untersuchen, so findet man deren 24 *); nämlich:

Grundstellung.					
Sptm.	Quin	Terz	Sptm	Quin	Terz.
Quin.	Sptm	Sptm	Terz.	Terz.	Quin.
Terz	Terz	Quin	Quin	Sptm.	Sptm.
Grdt	Grdt	Grdt.	Grdt	Grdt.	Grdt.

Erste Verwechslung.					
Grdt.	Sptm.	Quin	Grdt.	Sptm	Quin
Sptm.	Grdt.	Grdt	Quin	Quin.	Sptm
Quin.	Quin.	Sptm	Sptm.	Grdt.	Grdt.
Terz.	Terz.	Terz.	Terz	Terz	Terz

Zweite Verwechslung.					
Terz.	Grdt.	Sptm	Terz	Grdt.	Sptm
Grdt.	Terz	Terz	Sptm	Sptm.	Grdt
Sptm.	Sptm	Grdt	Grdt	Terz	Terz
Quin.	Quin	Quin.	Quin.	Quin	Quin

Dritte Verwechslung.					
Quin	Terz.	Grdt.	Quin.	Terz	Grdt
Terz.	Quin.	Quin	Grdt.	Grdt	Terz
Grdt.	Grdt.	Terz	Terz.	Quin	Quin
Sptm.	Sptm.	Sptm	Sptm.	Sptm.	Sptm

§ 3.

Es lässt sich aber diese grosse Mannigfaltigkeit noch höher steigern, wenn man von den drei oder mehren Melodieen eines doppelten Contrapunctes abwechselnd auch bald die eine bald die andere auslässt, bald in der einen, bald in der andern Lage bald die eine, bald die andere Melodie **auslässt**, und dann die verschiedenen Lagen, in welchen die verminderte Anzahl von Melodieen noch unter sich erscheinen können, wieder als eben so viele neue Combinationen betrachtet. So sind z. B. beim dreifachen Contrapuncte, ausser den oben entwickelten sechs dreistimmigen Permutationen, noch folgende 6 zweistimmige Sätze möglich:

---

*) $1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 = 24$

1.) bei Auslassung der Melodie *A* folgende zwei:

2.) durch Auslassung der Melodie *B* die zwei folgenden:

3) endlich durch Auslassung des Momentes *C*, die Permutationen:

zusammen also sechs neue zweistimmige Contrapuncte, und also, zusammen mit den bereits bekannten sechs dreistimmigen, im Ganzen zwölf aus denselben drei Melodieen gebildete verschiedene zwei- und dreistimmige Sätze *).

*) $3 . 2 + 3 . 2 . 1 = 12$.

Noch weit höher belaufen sich die Complicationen aus vier Melodieen, durch Auslassung bald der einen, bald der anderen, bald auch zweier, mithin bald zu dreistimmigen, bald zu zweistimmigen neuen Satzen. Die Anzahl der solchergestalt zu gewinnenden neuen theils zwei- theils dreistimmigen Sätze beträgt 36; zusammen mit den bereits bekannten 24 dreistimmigen, im Ganzen 60 *) aus denselben vier Melodieen gebildete, verschiedene zwei-, drei- und vierstimmige Sätze.

In immer steigender Progression liesse sich auf solche Weise die Stellung von fünf Melodieen gegeneinander 320 mal **) variiren; von sechs Melodieen liessen sich 1950 ***) solche Abwechslungen denken, von sieben Melodieen aber 13650 †); u. s. f.

§ 4.

Der umkehrbare oder doppelte Contrapunct ist, wie man sieht, eine Gattung von Nachahmung:

---

*) 4.3 + 4.3.2 + 4.2.3.1 = 60.

**) 5.4 + 5.4.3 + 5.4.3.2 + 5.4.3.2.1 = 320;
oder

Variationen aus der Classe der	Binionen	20
— — — —	— Ternionen	60
— — — —	— Quaternionen	120
— — — —	— Quinionen	120
Summe der gesammten Variationen .		320

***) 6.5 + 6.5.4 + 6.5.4.3 + 6.5.4.3.2 + 6.5.4.3.2.1; = 30 + 120 + 360 + 720 + 720 = 1950. (Binionen 30, Tern. 120, Quat. 360, Quin. 720, Se. 720)

†) 7.6 + 7.6.5 + 7.6.5.4 + 7.6.5.4.3 + 7.6.5.4.3.2 + 7.6.5.4.3.2.1 = 13650.

z. B. die obige Fig. 2 ist eine kleine Nachahmung von Fig. 1; denn bei Fig. 2 ahmt die Unterstimme den Gesang der Oberstimme der Fig. 1 nach, nur um eine Octave tiefer, indess die Oberstimme von 2 die Unterstimme von Fig. 1 ganz unverändert nachahmt.

§ 5.

In allen bis hieher angeführten Beispielen geschah die Versetzung der einen oder der anderen Stimme überall um eine (oder auch wohl um mehre) Octaven höher oder tiefer. Diese Art contrapunctischer Umkehrung nennt man Contrapunct in der Octave, (oder in der Doppeloctave, Quindecime.)

§ 6.

Es lassen sich aber ähnliche contrapunctische Versetzungen auch in anderen Intervallen machen, wie aus folgendem Beispiele zu ersehen.

Die Unterstimme dieses Beispiels kann um eine Decime höher versetzt und dadurch über die bisherige Oberstimme hinaufgerückt werden;



und eben so lässt sich die Oberstimme jener Fig. 5 durch Herabsetzung um eine Decime, unter die bisherige Unterstimme hinabzurücken:

Ein solcher Contrapunct heisst doppelter Contrapunct in der (Terz- oder) Decime; und zwar in der Oberterz oder Oberdecime, wenn wie bei Fig. 6. die Unterstimme um eine Terz oder Decime hinaufversetzt wird (*evolutio in tertiam sive decimam acutam*); — in der Unterterz oder Decime aber, (*evolutio in tertiam gravem*,) sofern die Oberstimme wie bei Fig. 7 um eine 3 oder 10 herabgesetzt erscheint.

§ 6.

Auf ähnliche Art kann in folgendem Beispiele

die Unterstimme, durch Hinaufrückung um eine (Quinte oder) Duodecime, über die bisherige Oberstimme erhoben und zur Oberstimme gemacht werden,

— oder auch die ursprüngliche Oberstimme von Fig. 8 zur Unterstimme, durch Herabsetzung um eine (Quinte oder) Duodecime:



Eben so wird die Unterstimme des folgenden Satzes:



nachstehend, durch Heraufversetzung um eine Duodecime:



über die bisherige Oberstimme hinaufgerückt und selbst zur Oberstimme erhoben.

Ein solcher doppelter Contrapunct, (wo die Unterstimme solchergestalt, durch Versetzung um eine **Quinte** oder **Duodecime** höher, zur Oberstimme, oder diese, durch Versetzung um eine **Quinte** oder **Duodecime** tiefer, zur Unterstimme gemacht werden kann,) heisst demnach **doppelter Contrapunct in der (Quinte oder) Duodecime**; und zwar in der **Oberquinte** oder **Oberduodecime**, wenn die Unterstimme um eine 5 oder 12 (oder 19,) hinauf gerückt wird, (*erogatio in quintam sive duodecimam acutam*;) — im entgegengesetzten

Falle aber doppelter Contrapunct in der Unterquinte oder Unterduodecime, (*inversio* oder *evolutio in quintam sive duodecimam gravem.*)

Auf ähnliche Weise lassen sich doppelte Contrapuncte auch noch in anderen Intervallen bilden, in der Quarte, in der Sexte, in der Secunde, in der Septime.

§ 7.

Alle diese Contrapuncte aber sind etwas vom Contrapuncte in der Octave sehr wesentlich Verschiedenes, indem ein Satz, welcher in den doppelten Contrapunct der Octave versetzt wird, dem Gehöre im Wesentlichen noch das Nämliche sagt, was er ihm von solcher Umgestaltung gesagt hatte; — indess er, durch Versetzung in jede andere Art doppelten Contrapunctes, z. B. in den der Quinte oder Duodecime, oder in den der Terz oder Decime u. dgl., eine ganz wesentlich veränderte Bedeutung gewinnt; weshalb man all diese Gattungen des doppelten Contrapunctes, durch welche etwas dem ursprünglichen Satze wesentlich Unähnliches, Ungleichartiges, nicht Homogenes, sondern Heterogenes entsteht, ganz füglich heterogene Contrapuncte nennen könnte, im Gegensatze des Contrapunctes der Octave, welcher eben darum den Namen eines homogenen doppelten Contrapunctes mit Recht tragen dürfte.

Folgende Betrachtungen mögen dieses vorläufig nur beispielweise erläutern.

Zur Caecilia, 13 Bd S. 19

Fig. 13)

14)

15)

16)

17)

§ 8.

Bei der Umkehrung eines Satzes in den Contrapunct der Octave bleibt, (wenige, weiter unten zu erwähnende, Ausnahmen abgerechnet,) der Satz in harmonischer und melodischer Hinsicht im Wesentlichen unverändert. Es bleiben die Grundharmonieen dieselben, und eben darum auch dieselben Harmonicenfolgen. Jede der Noten aus welchen der Satz besteht, behält ebendarum auch dieselbe Beziehung auf die Grundharmonie und dasselbe melodische Verhältnis gegen jede vorhergehende oder nachfolgende Note. Wenn z. B. der auf nebenstehendem Notenblatte unter Fig. 13 abgebildete Satz, im Contrapuncte der Octave versetzt wird, wie bei Fig. 14, so bleiben, wie man aus den darunter gesetzten Chiffern sieht, in beiden Fällen die Grundharmonieen ganz dieselben; beide Sätze fangen mit der harten C-Dreiklangharmonie an; — in beiden erscheint diese erste Harmonie als *C*:I, als tonische Harmonie der Tonart *C*-dur; — in beiden erscheint der Ton c als tonische Note (*P*), der Ton e aber als grosse Terz (*T*), der Grundharmonie; — in beiden ist, bei der demnächstigen Harmonieenfolge, der Schritt, von der ersten Harmonie C, zur folgenden F-Harmonie, welche *C*:IV ist, der leitertrene Quartenschritt von der Dreiklangharmonie der ersten Tonstufe zu der der vierten: I,IV; — in beiden vollbringt die eine Stimme von der ersten Note c zur zweiten f einen kleinen Secundenschritt, die andere aber erst den kleinen Untersecundenschritt c-h und dann den grossen h-a, — und so erscheint, vom Anfange bis ans Ende, überall

Alles in allen irgend wesentlichen Stücken gleich, nur allein dass in dem Einen Satze dasjenige oben steht, was im andern unten, und umgekehrt; kurz der Satz bei 13 sagt und bedeutet wesentlich überall ganz Ebendasselbe wie 14.

Erläuterungen aus der Theorie.

§ XL.

Um die verschiedenen Tonentfernungen durch kurze Zeichen vorzustellen, bedient man sich füglich unserer gewöhnlichen Ziffern, so dass, z. B. die Ziffer 2 das Intervall der Secunde vorstellt, die Ziffer 3 eine Terz, 4 die Quarte, u. s. w. Insbesondere wollen wir die **kleinen** Intervalle durch einen Punct **vor** der Ziffer anzeigen, die **grossen** aber durch einen Punct **nach** derselben, die **verminderten** durch **zwei** Puncte **vor**, — die **übermässigen** durch **zwei** solche **nach** der Ziffer.

Diesemnach bedeutet z. B.

das Zeichen ·6 eine kleine Sexte,
— — 6· eine grosse,
— — ··6 eine verminderte,
— — 6·· eine übermässige.

§ 41.

.....Man kann die ebenerwähnten verschiedenen Grossen von Stimmenschritten in der Tonschrift anschaulich darstellen, indem man vom einen Tone zum andern eine Klammer ⌐¬ oder ⌞⌟ zieht, und über oder unter dieselbe die Ziffer des Intervalles schreibt, z. B.

·6 6· ··6 6··

§ 52.

Um für jede der eben aufgeführten sieben Grundharmonieen ein eigenes **Zeichen** zu haben, bedienen wir uns künftig folgender Chiffern:

1.) Zur Bezeichnung einer **harten** oder **grossen Dreiklangharmonie**, nehmen wir einen **grossen** teutschen Buchstaben. Z. B. ein grosses

teutsches G soll den grossen G-Dreiklang bedeuten; — Gis, (♯G, oder G♯), D, Es (♭E, oder E♭) u. s. w. soll heissen: der grosse oder harte Gis-, D-, Es-Dreiklang u. s. w.

2.) Zur Bezeichnung der Harmonie des **kleinen Dreiklanges** nehmen wir **kleine** teutsche Buchstaben, z. B. a, c, cis (♯c, oder c♯), h, es (♭e, oder e♭), u. s. w., d. h. der kleine oder weiche a-Dreiklang, c-Dreiklang, cis-Dreiklang, u. s. w.

3.) Den **verminderten Dreiklang** zu bezeichnen, bedienen wir uns eben solcher **kleinen Buchstaben**, hängen aber **eine kleine Null oben voren**, z. B. °h, °c, °d, °gis, °eis, u. s. w.

4.) Für den **Hauptvierklang**, weil er aus einem grossen Dreiklange mit kleiner Septime besteht, setzen wir einen grossen Buchstaben mit der Ziffer 7 daneben; z. B. G^7, C^7, Cis^7, D^7, A^7, Es^7, u. s. w.

5.) Für den **weichen Vierklang** (mit kleiner Terz, grosser Quinte und kleiner Septime) aus ähnlichen Gründen einen kleinen Buchstaben mit ^{7}; z. B. a^7, c^7, cis^7, h^7, u. s. w.

6.) Für die Harmonie **des Vierklanges mit kleiner Quinte** einen kleinen Buchstaben mit ° und der Ziffer 7; z. B. °h^7, °c^7, °d^7, °gis^7 (°♯g^7, oder °g♯^{7},) °fis^7, u. s. w.

7.) Endlich für den **Vierklang mit grosser Septime**, einen grossen Buchstaben mit einer durchstrichenen Ziffer 7̸, z. B. C7̸, Cis7̸, F7̸, H7̸, u. s. w.

Indem ich hier, so wie ich auch in der Folge noch mehrmal thun werde, neue Bezeichnungsweisen einführe, mache ich durchaus keinen Anspruch darauf, diese Zeichen auch von Anderen angenommen, und allgemein eingeführt zu sehen; sondern ich beabsichtige dabei einzig eine bequeme Zeichensprache zur Verständigung zwischen mir und meinen Lesern, und meine Zeichen und Benennungen haben also ihren Zweck vollkommen erreicht, sobald nur **wir uns** dadurch verstehen. (Dass aber die von mir gewählten Zeichen, Benennungen und sonstigen Darstellungsarten diesen Zweck erfüllen, scheint unter Anderem auch daraus hervorzugehen, dass, schon nach dem ersten Erscheinen der ersten Bände meiner Theorie, andere Schriftsteller dieselben adoptirt und sich so recht angeeignet haben, wie ich schon in der Vorrede zum damaligen dritten Bande erwähnt.)

Wollte man übrigens die Idee der, im § 52 eingeführten Bezeichnungsart noch mehr generalisiren, so könnte man einen harten Dreiklang überhaupt

durch $\mathfrak{X}$ oder $\mathfrak{Z}$ vorstellen, einen weichen durch $\mathfrak{x}$, einen verminderten durch $^{\circ}\mathfrak{x}$; die vierlei Vierklänge aber durch $\mathfrak{X}^7$, $\mathfrak{x}^7$, $^{\circ}\mathfrak{x}^7$, und $\mathfrak{X}^{7}$.

§ 58.

Um auch eine *Bezeichnung* zu haben, mittels welcher wir von jeder beliebigen Note bestimmt andeuten können, ob sie der *Grundton* der Harmonie, oder deren eigentliche Terz, (*Grundterz*), oder *Grundquinte*, oder *Grundseptime* ist, wollen wir uns künftig folgender Zeichen bedienen. Zum Zeichen, dass eine Note die *Grundnote* der Harmonie sei, setzen wir über dieselbe den Buchstaben *P* (d. h. *Prime* oder *Grundnote* der Harmonie). — Ueber eine Note, welche die eigentliche *Terz* der Grundharmonie (Grundterz) ist, setzen wir *T* oder *t*, — über die *Quinte* der Grundharmonie (*Grundquinte*) aber *Q* oder *q*, und über die eigentliche *Septime S* oder *s*. Und zwar soll ein grosses *T* die *grosse* Grundterz bedeuten, ein kleines *t* aber die *kleine*; eben so *Q* und *S grosse* Quinten und Septimen, *q* und *s* aber *kleine*.

§ 97.

Um, in unsern Notenbeispielen, einen Ton als einen Durchgang zu bezeichnen, setzen wir über, oder unter die Note einen Diagonalstrich: (/ oder \\), und zwar zur Andeutung eines Vorschlags *von unten*, einen *aufwärts* gerichteten: (/); den entgegengesetzten aber (\\) über Vorschläge von oben.

§ 121.

Wir wollen die *harten* Tonarten künftig durch *grosse lateinische Cursiv-Buchstaben* bezeichnen, die *weichen* aber durch *kleine*. Der grosse lateinische Buchstab *C* wird also *C*-dur, ein kleines *c* aber *c*-moll bedeuten; *F* bedeutet die Tonart *F*-dur, *f* hingegen *f*-moll; *Es* bedeutet *Es*-dur, *es* aber *es*-moll; eben so: *D*-, *E*-, *Ges*-, *As*-dur, und *d*-, *e*-, *fis*-, *gis*-moll u. s. w. —

Wollte man diese Bezeichnungsweise mehr generalisiren, so könnte man etwa durch *X* oder *Z* eine Durtonart überhaupt vorstellen, eine weiche Tonart aber überhaupt durch *x* oder *z*.

§ 149.

Eine Uebersicht der ganzen Familie aller leitereigenen Harmonieen der Normaltonarten *C*-dur und *a*-moll, gewähren folgende Tabellen:

In *C* findet sich
auf der ersten Stufe C und C$^{\not 7}$,
— — zweiten — d — d^7,
— — dritten — e — e^7,
— — vierten — F — F$^{\not 7}$,
— — fünften — G — G^7,
— — sechsten — a — a^7,
— — siebenten — °h — °h^7.

In *a* residirt
auf der ersten Stufe *a*,
— — zweiten — °h und °h^7,
— — dritten — Nichts,
— — vierten — d und d^7,
— — fünften — E — E^7,
— — sechsten — F — F$^{\not 7}$,
— — siebenten — °gis.

Oder:

	auf der erst. Stufe,	auf der zweiten,	auf der dritten,	auf der vierten,	auf der fünften,	auf der sechsten,	auf der siebenten
in *C*.	C, C$^{\not 7}$;	d, d^7;	e, e^7;	F, F$^{\not 7}$;	G, G^7;	a, a^7;	°h, °h^7;
in *a*:	a ;	°h, °h^7;		d, d^7;	E, E^7;	F, F$^{\not 7}$,	°gis .

§ 151.

Noch allgemeiner, als im §. 149 durch teutsche Buchstaben geschehen, nämlich nicht auf eine bestimmte Tonart beschränkt, sondern auf eine jede passend, kann man die Gesammtheit ihrer Harmonieen vorstellen, wenn man, statt der teutschen Buchstaben, die römische Zahl der Leiterstufe setzt, und zwar statt der grossen, oder kleinen Buchstaben, grosse, oder kleine römische Ziffern, und diese, grade wie sonst die teutschen Buchstaben, mit 7, $\not 7$ und ° bezeichnet.

Alsdann bedeutet eine g r o s s e römische Ziffer einen h a r t e n Dreiklang, auf der Stufe, welche diese Ziffer anzeigt, z. B. eine grosse römische Ziffer Eins, I, den harten Dreiklang auf der ersten Stufe oder Tonika, — V den harten Dreiklang auf der Dominante oder fünften Stufe. — Eine k l e i n e römische Ziffer hingegen bedeutet einen k l e i n e n oder w e i c h e n Dreiklang, z. B. II den weichen auf der zweiten Stufe; eine kleine dergleichen Ziffer mit ° einen verminderten Dreiklang z. B. °vii den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe; — eine g r o s s e römische Ziffer mit der arabischen Ziffer 7, den Hauptvierklang, also V^7 den Hauptvierklang auf der fünften Stufe; eine k l e i n e dergleichen mit 7 einen weichen Vierklang (mit kleiner Terz und grosser Quinte), z. B. ii^7 den weichen Vierklang auf der zweiten Stufe; — eine k l e i n e mit ° und 7 den Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. °vii^7, den Vierklang mit kleiner Quinte auf dem Unterhalbtone der

Tonart, — und endlich eine grosse solche Ziffer mit durchstrichener $\not7$ die Harmonie des grossen Vierklanges, z. B. $\text{IV}^{\not7}$ den grossen Vierklang der vierten Leiterstufe.

Auf diese Weise kann man die Gesammtheit der, einer jeden Tonart eigenen Harmonieen, durch folgendes Ziffernbild vorstellen:

Grundharmonieen jeder Durtonart

I	und	$\text{I}^{\not7}$,
ii	—	ii^7,
iii	—	iii^7,
IV	—	$\text{IV}^{\not7}$,
V	—	V^7,
vi	—	vi^7,
°vii	—	$°\text{vii}^7$,

Grundharmonieen jeder Molltonart.

i		
°ii	und	$°\text{ii}^7$,
iv	—	iv^7,
V	—	V^7,
VI	—	$\text{VI}^{\not7}$,
°vii		.

Oder:

	Auf der ersten St.	auf der zweiten,	auf der dritten,	auf der vierten,	auf der fünften,	auf der sechsten,	auf der siebenten
in Dur:	I, $\text{I}^{\not7}$;	ii, ii^7;	iii, iii^7;	IV, $\text{IV}^{\not7}$;	V, V^7;	vi, vi^7;	°vii, $°\text{vii}^7$,
in Moll:	i ;	°ii, $°\text{ii}^7$;		iv, iv^7;	V, V^7;	VI, $\text{VI}^{\not7}$;	°vii .

§ 152.

Diese Bezeichnung der Grundharmonieen durch grosse und kleine römische Ziffern mit ° und ^{7} oder $\not7$, kommt, wie man sieht, mit der bisher gebrauchten Bezeichnung durch grosse und kleine teutsche Buchstaben und eben solchen Zeichen ° und ^{7} oder $\not7$, genau überein; doch hat jede derselben ihre Eigenthümlichkeiten, jede ihre eigenen Vorzüge.

Die durch teutsche Buchstaben deutet nur bestimmt diese oder jene Harmonie auf einer bestimmten Note an; sie lässt aber unbestimmt, auf welcher Stufe welcher Tonleiter sie stehe. Z. B. $\mathfrak{F}^{\not7}$ bedeutet bestimmt den grossen Vierklang auf *F*; aber ohne Rücksicht auf welcher Stufe welcher Tonleiter dies $\mathfrak{F}^{\not7}$ zu Hause, ob es $\mathfrak{F}^{\not7}$ als Vierklang der ersten Stufe von *F*-dur sei, — oder auf der vierten von *C*-dur, — oder auf der sechsten von *a*-moll. — Hingegen eine grosse römische Ziffer mit $\not7$ bedeutet bestimmt den grossen Vierklang auf einer bestimmten Stufe irgend einer Tonleiter, lässt aber unbestimmt, in welcher Tonart, und also auf welcher Note. Z. B. das Zeichen $\text{IV}^{\not7}$ bedeutet ganz

bestimmt einen grossen Vierklang auf der vierten Stufe jeder beliebigen Durtonart, ohne anzudeuten, ob es IV^7 von *C* dur sei, also $\mathfrak{F}^7$, — oder IV^7 von *G*-dur, also $\mathfrak{C}^7$, — oder von *F*, also $\mathfrak{B}^7$, — oder von *A*, also $\mathfrak{D}^7$, — u. s. w.

Die Bezeichnung durch teutsche Buchstaben ist also in einer Hinsicht bestimmter, aber eben darum auch beschränkter; — in der andern Hinsicht aber allgemeiner, aber darum auch unbestimmter. — Die Bezeichnung durch römische Ziffern hingegen erscheint in ersterer Hinsicht beschränkter, aber eben darum auch bestimmter und bezeichnender, — in anderer Hinsicht hingegen zwar unbestimmter, aber eben deswegen auch allgemeiner und umfassender.

§ 153.

Wir können aber die Vortheile beider Bezeichnungsarten vereinen, indem wir der römischen Ziffer einen, grossen oder kleinen, Cursivbuchstaben, als Zeichen der Tonart, (§ 121.) voransetzen; wodurch dann Alles vollends bestimmt wird. Dann heisst z. B. *C*:IV^7 bestimmt: der grosse Vierklang auf der vierten Stufe der *C*-dur-Leiter, folglich die Harmonie $\mathfrak{F}^7$ als IV^7 von *C*-dur. — Eben so heissen folgende Zeichen:

C:I, V^7, vi, *G*:V^7, *e*:V^7, i, °ii, V, u. s. w.

der grosse oder harte Dreiklang auf der ersten Stufe der grossen oder harten Tonart *C*, also $\mathfrak{C}$ als I von *C*-dur; — dann der Hauptvierklang auf der fünften Stufe eben dieser Tonart, also $\mathfrak{G}^7$ als V^7 von *G*-dur; — der kleine oder weiche a Dreiklang auf der sechsten Stufe ebenderselben Tonart; — der Hauptvierklang auf der fünften Stufe von *G*-dur, also $\mathfrak{D}^7$ als als V^7 von *G*: — der Hauptvierklang $\mathfrak{H}^7$ auf der fünften Stufe der kleinen oder weichen Tonart *e*-moll; — die Harmonie e als tonische; — der verminderte Dreiklang °fis auf der zweiten Stufe von *e*-moll; — der harte Dreiklang auf der fünften Stufe derselben Tonart, also $\mathfrak{H}$ als V von *e*; — u. s. w.

Wir werden in der Folge finden, welche Klarheit und Erleichterung uns diese Bezeichnungsart gewährt, und darum lasse der Leser sich die geringe Mühe nicht verdriessen, sie sich geläufig zu machen.

Wollte man übrigens die am Ende der §§ 52 und 121 angedeutete Generalisirung auch hier anwenden, so könnte man durch die Bezeichnung *X*:I die Harmonie der ersten Stufe irgend einer beliebigen harten Tonart vorstellen, also entweder *C*:I, oder *Cis*:I,

oder *D*:I, u. s. w. — durch *x*:°II⁷ die Vierklangharmonie der zweiten Stufe irgend einer Molltonart, also entweder *c*:°II⁷, oder *cis*:°II⁷, oder *d*:°II⁷; u. dgl.; — durch *C*:X eine jede der in *C*-dur vorfindlichen Dreiklangharmonieen, also entweder *C*:I, oder *C*:IV, oder *C*:V; — durch *C*:x⁷ einen der in *C*-dur vorfindlichen weichen Vierklänge, also entweder *C*:II⁷, oder *C*:III⁷, oder *C*:VI⁷, u. s. w.

§ 187.

..... Bei unserer Bezeichnungsweise ist demnach jeder Accord, vor dessen römischer Ziffer ein neuer lateinischer Buchstabe steht, ein Leitaccord. . . .

§ 188.

Je nachdem, bei einer Ausweichung in eine neue Tonart, die tonische Note dieser letzteren, von der bisherigen Tonica um eine Secunde, um eine Terz, Quarte, Quinte, u. s. w. entfernt ist, nennt man es eine Ausweichung in die Tonart der Secunde, in die der Terz (oder Mediante, § 50) in die der Quarte (Unterdominante), der Quinte (Dominante), der Sexte, u. s. w. .....

§ 188*.

Man kann die eben erwähnten verschiedenen Ausweichungen dem Auge anschaulich machen, wenn man zwischen die, die Tonart anzeigenden, lateinischen Buchstaben, einen Bogen setzt, und in oder unter denselben die Chiffer des Intervalles schreibt, z. B.:

der Schritt vom dritten zum vierten Accorde ist eine Ausweichung aus *C* ins *d*, also in die Tonart der **zweiten Stufe** (**grossen Secunde**) der bisherigen Leiter. — Aus dieser neuen Tonart *d*-moll wird dann, beim sechsten Accorde, wieder weiter ins *F*-dur ausgewichen, also in die Tonart **der Terz** der bisherigen Tonica (von F bis D ist eine kleine Terz,) — Von *F*-dur wird dann wieder ins *C*-dur ausgewichen, also in die **Quinte** von F, — von diesem *C*-dur dann wieder in die **Quarte** *F*-dur. (Vergl. § 232.)

§ 230.

Eine zweite Eintheilung der verschiedenen möglichen Harmonieenschritte beruht auf der **Entfer-**

nung der beiden Grundnoten der zwei auf einander folgenden Harmonieen.....,

§ 231.

Man kann die ebenerwähnten verschiedenen Grössen von Grundschritten dem Auge anschaulich machen, wenn man zwischen die beiden Harmonieen einen Bogen setzt, und in oder unter denselben die Chiffer des Intervalles schreibt. Z. B.

C G7 C A7 d G7 g G7 C G7

5· ·4 6· ·4 ·7 ·4 2· ·4 1

oder:

C:I V7 I d:V7 I F:V7 I C:V7 I F:V7

5· ·4 6· ·4 ·7 ·4 2· ·4 1

§ 232.

Man verwechsle übrigens die hier befraglichen Begriffe von **Terzenschritten, Quartenschritten u. s. w. der Grundharmonie** nicht mit dem Begriffe von **Ausweichung in die Tonart der Terz, der Quarte, u. s. w.,** wovon im § 188 die Rede war. Der Ausdruck »in dies oder jenes Intervall ausweichen« bezieht sich auf das **Folgen einer Tonart auf die andere;** — der Ausdruck hingegen: »die Grundharmonie schreitet in Terzen, in Quarten fort, u. s. w.« spricht nur von dem **Folgen einer Harmonie auf die andere,** (abgesehen davon, ob dieselben zu Einer, oder zu verschiedenen Tonarten gehören, ob also die Harmoniefolge etwa auch zugleich eine Ausweichung ist, oder nicht.) Jener Ausdruck bezieht sich auf die Entfernung der **tonischen Noten**, dieser aber auf die der **Grundnoten;** oder, um in unsrer Zeichensprache zu reden: das, was wir durch das Aufeinanderfolgen zweier Cursivbuchstaben (§ 121, 153, 187) anzeigen, ist eine Fortschreitung der Modulation in eine neue Tonart. — das hingegen, was wir durch zwei auf einander folgende teutsche Buchstaben, (§ 52) oder römische Ziffern (§ 151) vorstellen, ist nur das Fortschreiten der Grundharmonie, das Folgen einer Harmonie auf die andere.

Im nachstehenden Beispiele (verglichen mit § 188* und 231) sind sowohl die Harmonieenschritte, von denen die vorstehenden §§ 230 und 231 sprechen, als auch die Ausweichungen nach § 188*, angezeigt, woraus die Wesenheit und Verschiedenheit beider vollends anschaulich werden wird.

C G^7 C A^7 d C^7 F G^7 C C^7

5· ·4 6· ·4 ·7 ·4 2· ·4 1

C:I V^7 I *d*:V^7 1 *F*:V^7 I *C*:V^7 I *F*:V^7

2· ·3 5· ·4

§ 232 bis.

Noch weniger wird man die Fortschreitung der Grundharmonie mit der Fortschreitung einer Stimme (§ 40, 41,) verwechseln.

Im vorstehenden Notenbeispiele, wo, vom ersten zum zweiten Accorde, der Bass einen Quartenschritt von c zu f macht, ist die Harmonieenfolge vom C-Accorde zum G^7-Accord, (von der Harmonie der ersten Leiterstufe zu der der fünften,) ein Quintenschritt. — Der folgende (vom zweiten Accorde zum dritten), wo der Bass eine Secunde abwärts von f zu e schreitet, ist, in Ansehung der Harmonieenfolge, ein Schritt von G^7 zu C, also ein Quartenschritt. — Die Folge vom dritten Accorde zum vierten, wo der Bass gar nicht fortschreitet, sondern auf dem Tone e liegen bleibt, ist, da die Grundharmonie von C zu A^7 schreitet, ein Sextenschritt der Grundharmonie; dabei geschieht aber eine Ausweichung aus der bisherigen Tonart *C*-dur in die Tonart der Secunde, ins *d*-moll; — u. s. w.

§ 9.

Sehr wesentlich anders verhält sich dies alles bei Versetzungen im Contrapuncte anderer Intervalle, z. B. der Quinte oder Duodecime. Man analysire, auf ähnliche Art wie wir vorstehend gethan, eines der obigen Beispiele. Wenn der Satz Fig. 15 des nebigen Notenblattes im Contrapuncte der Quinte oder Duodecime versetzt wird, wie bei Fig. 16, so wird er dadurch in seiner harmonischen und melodischen

Bedeutung **wesentlich** verändert und sagt dem Gehöre etwas wesentlich Anderes.

Fürs erste erscheinen, wie man sieht, keineswegs in beiden Sätzen überall dieselben Grundharmonien; indem bei Fig. 15 z. B. im zweiten Tacte die Harmonieen 𝔊 und 𝔈 erscheinen, bei 16 aber nur die Harmonie 𝔊, — und eben so auch im vierten Tacte.

Indess bei 15 der Ton g, mit welchem die Unterstimme anfängt, der Grundton der Harmonie ist, so erscheint, nachdem diese Stimme bei 16 zur Oberstimme geworden ist, ihr erster Ton $\overline{\overline{d}}$ als Quinte (Q), der Grundharmonie; — und auf gleiche Weise haben auch alle folgenden Noten dieser Stimme ganz andere Beziehungen zur Grundharmonie als bei 15 (wie dies alles die über jede Note geschriebenen arabischen Ziffern zeigen,) bis auf die zwei letzten Achtel des zweiten Tactes, während welcher hingegen das $\overline{g}$ der **unteren** Stimme, welches bei 15 als *Q* erschienen war, bei 16 als *P* erscheint.

Indess ferner während des zweiten Tactes bei 15 ein Harmonieenschritt 𝔊 , 𝔈, (*G*: I , IV), geschieht, findet sich bei 16 während des zweiten Tactes gar kein Harmonieenschritt, sondern während der ganzen Dauer dieses Tactes nur die Eine Harmonie 𝔊, (*G*: I).

Und eben darum ist also auch der Schritt vom zweiten zum dritten Tacte von 15 ein Secundenschritt (von der Harmonie der vierten Stufe zu der der fünften:)

$$\begin{matrix} \mathfrak{C} \,,\, \mathfrak{D} \\ G : \underbrace{\mathrm{IV} \,,\, \mathrm{V}}_{2'} \end{matrix}$$

indess bei 16 der Schritt vom zweiten zum dritten Tacte ein Quintenschritt (von der Harmonie der ersten Stufe zur fünften) ist

$$\begin{array}{c} \mathfrak{G} : \mathfrak{D} \\ G : \underbrace{\mathrm{I} : \mathrm{V}}_{5\cdot} \end{array}$$

Indess bei 15 im dritten Tacte in der Unterstimme die zwei Achtelnoten e–fis einen grossen Secundenschritt, (2·) bilden, wornächst der Schritt von diesem fis zum folgenden g ein kleiner Secundenschritt, (·2) ist,

$$\underbrace{\mathrm{e} - \mathrm{fis}}_{2\cdot}\underbrace{- \mathrm{g}}_{\cdot 2}$$

findet, an der entsprechenden Stelle bei 16, in Ansehung der Noten $\overline{\overline{\mathrm{h}}} - \overline{\overline{\mathrm{c}}} - \overline{\overline{\mathrm{d}}}$, gerade das Umgekehrte statt:

$$\underbrace{\overline{\overline{\mathrm{b}}} - \overline{\overline{\mathrm{c}}}}_{\cdot 2}\underbrace{- \overline{\overline{\mathrm{d}}}}_{2\cdot}$$

§ 10.

Man sieht also, wie sehr die Verkehrung eines Satzes in den Contrapunct der Quinte oder Duodecime die Bedeutung desselben wesentlich verändert, indess die Verkehrung desselben in den Contrapunct der Octave an der Bedeutung im Wesentlichen nichts ändert; indem, wenn man z. B. den obigen Satz 15, statt wie bei 16 in den Contrapunct der Duodecime, in den der Octave verkehren wollte, wie bei Fig. 17, dadurch **alles Wesentliche**

unverändert so stehen bliche wie es bei 15 gewesen.

§ 11.

So wie durch die Versetzung in den Contrapunct der Quinte oder Duodecime der ursprüngliche Satz seine Bedeutung wesentlich ändert, eben so ist dieses auch bei allen übrigen Arten des doppelten Contrapunctes welche nicht grade in der Octave sind, in gleichem, ja meist in noch weit höherem Grade, der Fall; also im Contrapuncte der Terz oder Decime, der Sexte, der Secunde u. dgl.

§ 12.

Die vorstehenden Betrachtungen mögen genügen, die Art und Weise, wie durch solche Verkehrungen der Sinn und die Bedeutung sich ändert, beispielweise zu erläutern und zugleich den oben vorgeschlagenen Namen »Heterogene Contrapuncte« zu rechtfertigen; die wirkliche Erklärung der Sache, die Nachweisung des Grundes, wie es kommt, dass bei dieser oder jener Art der Verkehrung grade diese und jene harmonische, modulatorische, melodische etc. Sinnesänderung entsteht und nothwendig entstehen muss u. s. w., dies alles gehört nicht hierher, sondern nur in eine vollständige Theorie des doppelten Contrapunctes, welche ausserhalb der Grenzen der gegenwärtigen Skizzen liegt.

(Fortsetzung folgt im nächsten Hefte.)

Der

Rationalismus
in seiner Anwendung
auf Kunst und Kunstphilosophie.

Ein philosophischer Versuch
von
G. Nauenburg *).

Bequemlichkeit und Feigheit, sagt *Kant*, sind die Ursachen, warum ein so grosser Theil der Menschen, nachdem die Natur sie längst von fremder Leitung freigesprochen, dennoch gerne zeitlebens unmündig bleiben, und warum es Andern so leicht wird, sich zu deren Vormündern aufzuwerfen. Es ist so bequem, unmündig zu seyn! Habe ich ein Buch, das für mich Verstand hat, einen Seelsorger, der für mich Gewissen hat, etc. so brauche ich mich ja nicht selbst zu bemühen. Ich habe nicht nöthig zu denken, wenn ich nur bezahlen kann; an-

*) Wenn in der Regel zur Aufnahme und Berücksichtigung einer Ansicht der Name des Autors nicht wenig beiträgt, so mangelt freilich gegenwärtigem Versuche diese Art der Empfehlung; indessen giebt mir die freundliche Aufnahme, welche meine Gesangsleistungen bei den hallischen Musikfesten u. a. m. gefunden haben, die Hoffnung, dass auch hier zunächst nur die Sache werde berücksichtigt werden.

G. Nbrg.

dere werden das verdriessliche Geschäft schon für mich übernehmen. —

Es ist allerdings für jeden einzelnen Menschen schwer, sich aus der ihm beinahe zur Natur gewordenen Unmündigkeit herauszuarbeiten. Er hat sie sogar oft lieb gewonnen, und ist vor der Hand wirklich unfähig, sich seines eignen Verstandes zu bedienen, weil man ihn so selten oder niemal den Versuch davon machen liess. Satzungen und Formeln, diese mechanischen Werkzeuge eines vernünftigen Gebrauchs oder vielmehr Missbrauchs seiner Naturgaben, sind die Fussschellen einer immerwährenden Unmündigkeit. Wer sie abwürfe, würde dennoch auch über den schmalsten Graben einen nur unsichern Sprung thun, weil er zu dergleichen freier Bewegung nicht gewöhnt ist.

Daher hat es nur immer Wenige gegeben, denen es gelungen ist, durch eigne Bearbeitung ihres Geistes sich aus der Unmündigkeit herauszuwickeln, und dennoch einen sichern Gang zu thun. Seit *Kant* aber, dem Gründer der neuern Philosophie, sind wir fast reich geworden an Selbstdenkern, an regen, unermüdlichen Prüfungsgeistern, welche, (nachdem sie das Joch der Unmündigkeit selbst abgeworfen,) den Geist einer vernünftigen Schätzung des eigenen Werthes und des Berufes jedes Menschen — selbst zu denken, um sich her verbreiten. Aber auch zu allen Zeiten, unter allen Völkern, in allen Lebensverhältnissen traten einzelne erleuchtete Männer auf, welche die Flamme der Erkenntniss lodern liessen und ihre Umgebungen auf eine höhere Stufe geistiger Bildung brachten. Jede

Zeit steht auf der — für sie — passenden Bildungsstufe; das lehrt uns die Weltgeschichte, wie die Geschichte einzelner Völker. Mögen auch die Formen der Fortbildung des Menschengeschlechts oft ganz verschieden seyn; mögen selbst zuweilen Rückschritte in der Kultur geschehen — ein Fortschreiten zum Bessern, im Allgemeinen, ist wol nicht zu verkennen. Zwar haben sich vielleicht zu keiner Zeit so verschiedenartige Gegensätze in ihrer Schroffheit gezeigt, als gerade jetzt; auch fehlt es nicht an solchen, die unsere Kultur um 300 Jahre zurückbringen möchten; — der grösste Theil der Gelehrten und Gebildetern bekundet offenbar ein reges Streben nach Vernünftigkeit (Rationalität,) in allen Beziehungen des menschlichen Wirkens. Leben wir auch noch nicht gerade in einem völlig aufgeklärten Zeitalter, so leben wir doch (Gott Lob!) sicherlich in einer Zeit der Aufklärung, die eben nur aus echter Rationalität erblühen kann.

Nicht mit Unrecht könnte man unser Zeitalter »das Zeitalter des Rationalismus« nennen; und man glaube ja nicht, dass sich dieser etwa blos in' der neueren Theologie finde; er ist, seinem Wesen nach, schon weit früher, und in allen Zweigen des menschlichen Wissens, mehr oder weniger vorhanden; nur ist er vielleicht nirgends in solcher Durchbildung und Wissenschaftlichkeit aufgetreten, als grade in der neueren Theologie.

Am würdigsten und klarsten hat, nach unserer Ueberzeugung, kürzlich Bretschneider (in sei-

nem höchst lesenswerthen »Sendschreiben etc.«) die Sache des Rationalismus beurtheilt. Nach seiner Ansicht wurden nämlich die Theologen durch den Gang der ganzen wissenschaftlichen Kultur, oft gegen ihren Willen und nicht ohne langes Widerstreben, zum Rationalismus getrieben; und die Männer, welche die theologischen Wissenschaften rationalistisch zu gestalten versuchen, leiten nicht den Geist der Zeit, sondern sie sprechen vielmehr nur den Zeitgeist aus. Der Rationalismus ist unter den Gelehrten und Gebildeten unserer Zeit offenbar die vorherrschende Denkungsart; er ist ein Erzeugniss der allgemeinen Kultur aller Wissenschaften und hat einen tiefliegenden Grund — nämlich die Vernunft selbst. Mag man auch über sie urtheilen, was man will, mag sie von den Finsterlingen unserer Zeit auch noch so sehr als ungesund, als durchaus verderbt verschrieen werden, sie ist nun aber einmal da, vom Schöpfer gegeben, und so eingerichtet, dass sie urtheilen und prüfen muss; der Mensch mag sich noch so sehr wehren, ihr ein Urtheil zu verstatten. —

Unsere Leser, welchen die neuern theologischen Streitschriften nicht fremd geblieben sind, werden aber mit vollem Rechte fragen: »wie kann denn aber nur von einer Anwendung des Rationalismus auf Kunst etc. überhaupt die Rede seyn? man hat ihn bald als »philosophische Auffassung des Christenthums«, bald als homogen mit »Vernunftreligion«, bald als »Philosophie des Christenthums« etc. erklärt;

er ist doch somit wol nur eigentlich **christlich-theologischer** Natur.« —

Allerdings ist es wahr, dass man sich bis jetzt noch nicht ganz über die Begriffbestimmung des Wortes Rationalismus geeinigt hat; und erklärt man ihn als »philosophische Auffassung« oder als »Philosophie des Christenthums« oder als »homogen mit Vernunftreligion, Vernunftglaube« etc., so kann auch natürlich von keiner Anwendung des Rationalismus auf Kunst etc. die Rede seyn. Sieht man aber vom theologischen Rationalismus ganz ab, hält man sich nur an die Sache selbst, so wird man sich leicht überzeugen, dass der Rationalismus rein philosophischer Natur ist *).

Er kündigt sich ganz unwillkührlich in jedem Menschen mehr oder weniger an, sobald das Bewusstseyn bis zu dem Grade geistiger Klarheit erwacht ist, dass es ein vernünftiges wird. Fängt der Mensch an über sich selbst, über seine Natur und Bestimmung, sein Glauben und Hoffen, sein Thun und Lassen nachzudenken, folgt er dabei der Richtung, welche ihm seine Vernunft anweisst, so befindet er sich im Zustande des Rationalisirens oder, was gleich ist, des Philosophirens; denn die ganze Philosophie ist ihrem Wesen nach rationalistisch, und philosophiren ist durchaus nichts anderes als rationalistisch denken oder rationalisiren.

---

*) Vgl. T. Krug phil. Gutachten etc. *Anm. d. Vf.*

Wären den Menschen die Anlagen gleichmässig zugemessen, so würden auch alle bey gleicher Ausbildung sich vollkommen gleichen; dies ist aber nicht der Fall; hier ist der Verstand, dort das Gefühl, die Fantasie überwiegend; der nimmt eine mehr geistige, jener eine mehr sinnliche Lebensrichtung. So finden wir denn in der Kunst und im practischen Leben Verstandes- und Gefühlsmenschen, Enthusiasten, Wollüstlinge etc., je nachdem sich diese oder jene Funktion besonders geltend gemacht hat. Alle diese Lebensrichtungen trifft der Vorwurf der Einseitigkeit, und nur der, welcher von der Natur mit tiefem Gefühle und kräftigem Geiste beschenkt wurde, kann durch gewissenhafte Ausbildung als Mensch und Künstler gleich gross und würdig werden. Denkt euch einen Mann, der besonnen ist in Allem, was er thut, der entflammt ist für alles Gute, Wahre und Schöne, der nach geistiger Selbstständigkeit ringt, der frisches Leben im Innern wie im Aeussern offenbart, der den Zweck seines Daseyns erkannt hat, der seine Pflichten erfüllt und auf seine Rechte hält, der eine harmonische Aus- und Durchbildung aller seiner Anlagen und Kräfte zu erstreben sucht — und ihr habt das Bild eines Rationalisten, welches sich in allen Verhältnissen, in allen Lagen lebendig gestalten kann; folglich auch in der Kunst*). —

*) *Krugs* Gutachten S. 39.

Anm. d. Vf.

Was ist nun der Rationalismus, ganz allgemein genommen? — *Krug* hat diese Frage so beantwortet: Der Rationalismus ist keineswegs eine blosse Meinung, ein blosser Einfall, den dieser oder jener Mensch einmal gehabt hat; er ist auch nicht eine Theorie, oder ein System, das jemand ersonnen, um seinen Witz oder Scharfsinn zu zeigen, oder gar boshafter Weise das Bestehende umzustossen oder das Heilige zu entweihen; er ist vielmehr die aus der natürlichen Entwickelung des menschlichen Geschlechts mit unabweislicher Nothwendigkeit hervorgehende Maxime, die Vernunft als die höchste Potenz unseres Geistes in allen Beziehungen geltend zu machen, also auch die Ideen oder Prinzipien derselben auf alle anzuwenden, was dem Menschen in der Erfahrung gegeben ist, um es darnach zu beurtheilen, zu prüfen und, so weit es unter den vorliegenden Umständen und Verhältnissen thunlich ist, auch zu vervollkommnen.

Man hat aber gesagt, dass, wenn nicht von einem blossen Verneinen die Rede seyn solle, der Rationalismus als »Maxime« (formales Princip) nicht vervollkommnen könne; denn bei jeder Vervollkommnung würde doch etwas gegeben, und somit höre denn der Rationalismus auf, »Maxime« zu seyn.

Wenn auch der Ausdruck Maxime nicht glücklich gewählt seyn sollte, so dürfte doch wol die Behauptung nicht ganz richtig seyn, dass bei jeder Vervollkommnung etwas »gegeben« würde; denn eine Sache kann 1.) vervollkommnet werden

durch blosse Umstellung einzelner Theile; 2.) durch Absonderung, Wegnahme einzelner Theile; 3.) durch Hinzufügung, Zusatz neuer Theile. Hat ein Komponist z. B. eine Oper geschrieben, so kann er nach mehrmaliger Aufführung zu der Ueberzeugung kommen, dass sein Werk gewinnen würde, d. h. dass es vervollkommnet würde, wenn er einzelne Piecen anders stellte: einzelne wegen übergrosser Länge verkürzte, einzelne wol gar als verfehlt herauswürfe, und dafür neue komponirte. —

Man würde daher den Rationalismus vielleicht richtiger so definiren: er sey, ganz allgemein genommen, die Kritik, des, in der Erfahrung Gegebenen nach den Ideen oder Principien der Vernunft; denn jede Kritik muss, wenn sie wahr und würdig seyn soll, wenn sie Kunst und Wissenschaft wirklich auf eine höhere Stufe der Bildung bringen soll, — nicht blos tadeln (denn tadeln ist, wie man zu sagen pflegt, leichter als besser machen); sie muss nicht blos auf das Mangelhafte hinweisen, sondern auch Mittel und Wege zum Bessermachen zeigen, ja das Bessere selbst geben; und das vermag der Rationalismus allerdings. Rationalisirend (= philosophirend) gelangte der Mensch auf seinem Bildungsgange durch Jahrtausende zu einem klarern Selbstbewusstseyn; durch Nachdenken fand er, unter Gottes Leitung und Beistand, die Religionswahrheiten; durch Reflexion gewann er geistige Mündigkeit, die er in allen Verhältnissen geltend zu machen suchte. Vernunft und Gewissen — das sind die Hebel al-

les geistigen und religiösen Lebens. Sobald sich nun die Vernunftkultur wissenschaftlich gestaltete, erhob sie sich zur eigentlichen Philosophie, die eben das *Produkt* des Rationalisirens d. h. des Philosophirens ist. Der Mensch betrachtete den eignen Geist an und für sich selbst, und gewann so die Resultate der sogenannten reinen Philosophie; er rationalisirte über das geistige Wirken nach den mannigfaltigen Seiten seiner Ankündigung in der Erfahrung, und kultivirte auf diese Weise die sogenannte angewandte Philosophie, zu welcher eben auch die Aesthetik gehört. Ohne Rationalismus hätten wir also überhaupt gar keine Philosophie. Treffend sagt in dieser Beziehung *Krug*: »Wer da fodert, dass man nicht rationalisiren solle, der fodert eigentlich, dass man nicht philosophiren solle; und wer den Rationalismus von der Erde vertilgen will, der will eigentlich die Philosophie vertilgen — womit es übrigens keine Noth hat, da die Natur selbst den Menschen zum Philosophiren, also auch zum Rationalisiren treibt.«

Alle Philosophie, Alles, was grosse Denker schon über Religion, Kunst etc. erforscht, und ergründet, Alles, was sie als Wahrheit erkannt haben, ist ohne Rationalismus auch geradezu todt *für uns*. Denn sobald man die Philosophie im Allgemeinen in objektive und subjektive eintheilt — wie man es doch thun muss — so ist klar, dass eben die objektive Philosophie nur durch subjektives Philosophiren (= Rationalisiren) geprüft und gewürdigt werden kann. Die Philosophie

in objektiver Bedeutung ist ein System von Vernunftwahrheiten, in so fern diese z. B. in Büchern niedergelegt worden sind, und so das Objekt für das Nachdenken Anderer werden können; die Philosophie in subjektiver Bedeutung besteht aber in der selbsterrungenen Ueberzeugung über diese Gegenstände, und in der Vernunftausbildung, welche sich der Einzelne (als Subjekt) erworben hat. Alle sogenannte Philosophieen sind nichts anders, als mehr oder weniger gelungene rationalisirende Versuche, welche das Ideal der Philosophie zu verwirklichen strebten.

Es giebt nur eine wahre Philosophie, und nur eine Vernunft; beide sind für uns aber Ideale. In den vorhandenen philosophischen Systemen finden wir jedoch schon einen übersus reichen Schatz von Wahrheiten gesammelt; die sogenannte reine Philosophie hat sich auf eine bedeutende Höhe gestellt, und ganz besonders hat es die Moral- und Religionsphilosophie durch das Christenthum zu einer eminenten Vollkommenheit gebracht; denn diese Wissenschaften haben sich offenbar der Empirie entwunden; in ihnen sieht sich der Mensch als reines Idealbild; sie lehren, was der Mensch nicht nur etwa bis jetzt geworden ist, sondern was er überhaupt als Vernunftwesen seyn soll.

Nicht so die Kunstphilosophie (Aesthetik)! — Hier schwanken wir noch zu sehr im Labyrinthe des Empirismus umher.

Soll die Kunstphilosophie der Kunst selbst und den angehenden Künstlern nützlicher

werden, soll sie das Wesen der Kunst ganz durchdringen, so muss sie sich aus der Kunst und dem Kunstleben selbst herausbilden. Zwar ist seit Jahren viel Gutes, Wahres, und Belehrendes über die Aesthetik der Tonkunst gedacht, und von gelehrten Männern geschrieben worden; es haben helle Funken in Journalen und anderen Schriften geleuchtet; aber es waren doch nur immer zerstreute Funken. Ein umfassendes, echt wissenschaftliches Werk, welches die Aesthetik der Tonkunst ausschliesslich behandelt, *) fehlt leider wol noch immer.

Soll es auch hier anders und besser werden, so muss, nach unserer Ueberzeugung, der Künstlerstand selbst mit Hand ans Werk legen, d. h. die Künstler müssen, als wissenschaftlich Gebildete, als Kunstrationalisten, ihre Kunstansichten und Kunsterfahrungen mittheilen, was z. B. für die ästhetische Pathologie von grosser Wichtigkeit werden könnte; denn der blosse Philosoph, der sich vielleicht nie in grüner, lebensvoller Praxis bewegte, wird nicht selten trockne und einseitige Kunsttheorieen zu Tage fördern.

»Jedermann weiss aus langer Erfahrung (sagt *W. Fink* **)), in welchem Zwiespalt Theorie und

*) Wir glauben einem solchen aus der Feder unsers geistreichen *C. B. von Miltitz* entgegensehen zu dürfen, worüber vielleicht bald ein Mehres.
Rd.

**) Cäcilia, XII. Bd. Heft 46. Ueber das Erlaubte und Unerlaubte der Quintenfolgen.
Anm. d. Vf.

Praxis der Musik gerathen sind, einem uneinigen Ehepaare gleich, das sich gegenseitig das Leben verbittert, anstatt es sich durch Liebe und Nachgeben zu verschönern. Fast möchte man auf gänzliche Scheidung antragen, wenn man nicht bald mit Zuverlässigkeit voraussehen müsste, dass sich beide alsdann noch unglücklicher befänden, da sie es ohne einander nicht lange auszuhalten vermögen, wenn sie sich nicht bald abgeschmackt und lächerlich machen wollen, wozu beide zu viel Ehrgefühl in sich tragen.« —

So lange noch das Feldgeschrey ertönt: »nur das Genie kann der Kunst Regeln geben *) etc.,« so lang ist auch aller Willkür, und Kunstbarbarei Thor und Thür geöffnet, so lange bleibt die Kunsttheorie empirisch und eben deshalb einseitig. Denn wie viele wollen sich nicht als Genies geltend machen?! Einseitige Kunsttheoreten, denen z. B. nur Mozart ein Abgott ist, werden alle neuen Kunstproductionen immer nur mit mozartschem Maassstabe messen. Gleiches werden aber auch die Gluckisten, die Rossinisten, die blinden Verehrer Auber's et Comp. thun. Was kann nun aber z. B. diesen Letzteren wieder ein Mozart, ein Beethoven, ein Bach etc. gelten?! — —

Doch wir haben schon irgendwo eine Antwort gelesen:

Was ist Mozart? — Ein Gimpel!
Was ist Beethoven? — Simpel!
Was ist Bach? — Ein Spott!
Was ist Auber? — Ein Gott!« —

*) *Kant*, Kritik der ästhet. Urthkrft. S. 178. *Vf.*

Einen **Wiedervereinigungspunkt** für solche heterogene und irrationale Ansichten finden wir aber ebenfalls im **Rationalismus**; er trete nur einmal im ganzen Gebiete der Kunst vorerst als **Kunstpolizey** auf; er säubere es von Schlacken; er sondere das Altbergebrachte, was die Prüfung nicht hält, ab; er erlöse die Kunst vom sogenannten Schlendrian, von aller Einseitigkeit, Künsteley und Handwerksmässigkeit, von schwerfeuchter Nebeley und blinder **Auctoritätsnachbeterey**, damit wir vor allen Dingen eine **freyere Ansicht vom Kunstgebiete**, und eine **rationalere Einsicht** in das Kunstgebiet bekommen.

> Worfeln soll man, beuteln, sieben,
> Was der Krankheit Spuren trägt;
> Tüchtig werd' es durchgetrieben,
> Abgegerbt und ausgefegt!
> Weg den Wust, besonders aber
> Schwindelhaber, Dippelhaber!
>
> *Uhland.*

Treffliches haben zwar auch in **diesen** Beziehungen schon Einzelne, wie Gfr. Weber, Rochlitz, Nägeli, Fink, Mosel, Marx, Wendt, Rellstab und Andere geleistet; aber der **ganze** wissenschaftlich gebildete **Künstlerstand** muss schlechterdings **mit** Hand an's Werk legen. —

Die Kunstphilosophie zeige aber nun **nicht** blos, was die Kunst durch dieses oder jenes Genie **geworden ist**, sie halte die Kunst nicht blos in der **Höhe fest** *), auf welche sie durch unsere Kunst-

*) *Zschokke*, Ideen zur psy. Aesthetik. S. 36.

Vf.

heroen geführt worden — nein — sie wage, wie die Moral- und Religionsphilosophie, noch einen Schritt weiter, sie gehe auch über die Empirie hinaus *), sie führe die Kunst auf ihre rationalen Principien in der Natur des menschlichen Geistes zurück, und gebe ihnen wissenschaftlichen Gehalt und wissenschaftliche Begründung.

Die Aesthetik hat nur insofern einen philosophischen Charakter, als die Kunsterscheinungen in der Erfahrung aus der Natur und den ursprünglichen Gesetzen des Geistes erklärt und abgeleitet werden. Alle Kunst hat, als solche, ihre Quelle und ihren Zweck in den Functionen des Geistes. Jedes äussere Kunstwerk ist ja nur ein Abdruck, ein Spiegelbild eines innern; ehe es sich sinnlich entäusserte, lebte es ja schon in der Idee des Künstlers. Durch den Gedanken soll der Geist begriffen, durch das Kunstwerk empfunden werden; (darauf deutet schon der Name Aesthetik selbst hin.) Die äussern Sinne sind nur die Wege, auf welchen das Kunstwerk den innern Sinnen wieder zugeführt wird; sie sind Kunstmittel, nicht Kunstzweck. Die Künstler, welche daher nur für die äussern Sinne arbeiten, handeln irrational und haben offenbar das Wesen und den Zweck der Kunst nicht erkannt; sie treiben sich wol auf den Wegen der Kunst herum, — ihr inneres Heiligthum blieb ihnen fremd.

*) S. m. Abhdlg. »Der wahre dramatische Sänger« Berl. A. M. Z. 1827. Nr. 27. *Vf.*

Recensionen.

Chorgesänge, zum kirchlichen Bedarf, für Ziffernsänger; von *P. F. Engstfeld*, Lehrer in Duisburg. Essen bei G. D. Bädeker. 1826.

Was die Ziffernschrift betrifft, in welcher diese Chorgesänge aufgezeichnet sind, so ist, da doch noch eine grosse Verschiedenheit in dieser Tonschrift bei der Andeutung der Chromatik und Rhythmik herrscht, zu bemerken, dass Herr *E.* zu denen gehört, welche sehr viele Charactere aus der Notenschrift benutzt haben, worüber er sich auch in seiner kurzen Beschreibung des Tonziffernsystems klar und fasslich ausgesprochen hat. — Wenn aber das ♭ als Erniedrigungszeichen beibehalten wurde, so hatte auch das ♯ als Erhöhungszeichen beibehalten werden können. Der Querstrich erspart zwar Raum und deutet die Erhöhung in der Ziffer selbst an, allein er bewirkt dagegen Undeutlichkeit, indem man eine gedruckte erhöhte 4 leicht für eine gedruckte erhöhte 4 ansieht, da ohnehin schon die gedruckte 4, sobald die Querlinie durch sie hingezogen ist, sehr leicht mit der 1 (–4–4–) verwechselt wird.

Die Chorgesänge eignen sich, hinsichtlich des Textes und der Composition, sehr gut für die Kirche. Unterzeichneter hat sie bei seinen Gesangsschülern, jedoch in Noten nach seiner vereinfachten Tonschrift umgeschrieben, mit vielem Vergnügen benutzt, sich aber, so richtig auch im Allgemeinen die Stimmführung ist, einige Veränderungen erlaubt. Z. B. im 16ten Tacte der 10ten Motette, statt Fig. I des nachstehenden Notenblattes, lieber so wie Fig. II oder deutlicher: statt Fig. III so, wie Fig. IV. Ferner die Schlussworte der nämlichen Motette statt so wie Fig. V oder VII, lieber so wie Fig. VI oder VIII.

Zu den Druckfehlern kann noch gerechnet werden: Seite 7 Accolade 2, Stimme II, Tact 2: statt 1 2 4 setze 1 2 3.

Hemroth.

Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiele, von *J. N. Hummel* *). Wien bei T. Haslinger.

Der Herr Capellmeister *Hummel* gehört unbezweifelt zu den grössten Pianisten, welche bis jetzt gelebt haben; er ist gleichsam der Fürst der Clavier-Virtuosen; auch sind seine Concerte für Fortepiano echt klassische Werke, die nicht leicht übertroffen werden. Seine Anweisung zum Piano-Forte Spiel aber zähle ich zu den mangelhaftesten Producten, welche mir in diesem Fache zu Gesicht gekommen sind. Hieraus geht die Lehre, dass der Mensch nicht Alles vermag, und dass zwischen spielen Können und spielen Lehren, zwischen dem Practiker und Theoretiker, ein grosser Unterschied ist.

Herr *H.* hat sich mit diesem Werke in das Gebiet der Tongelehrsamkeit gewagt, und so ein Glatteis betreten, auf dem er schwerlich das Stehen behalten wird. Der verehrte Tondichter weis recht gut, was zu einer meisterlichen Clavier-Composition gehört; es scheinen ihm aber alle die Ansprüche unbekannt zu seyn, welche die gelehrte Welt an einen Schriftsteller macht. Diese Ansprüche mögen ihm hier kürzlich vorgeführt werden, damit er selbst beurtheilen könne, was seiner Clavierschule, welche jetzt der Musikliteratur angehört, und was ihm selbst, als Schriftsteller, vorzüglich mangele.

Von einem guten Schriftsteller fordert man vor allen Dingen logische Ordnung, im Allgemeinen sowohl, als im Einzelnen. — Das zu beurtheilende Werk besteht aus drei Theilen, der Herr Verfasser hat aber nicht angegeben, was jeder Theil im Allgemeinen abhandelt, und was doch jeder Leser gleich wissen möchte und sollte; vielmehr geht Herr *H.* sogleich zu den Unterabtheilungen fort, als: Erster Theil — erster Abschnitt: »Von dem Elementar-Unterrichte« —. Wovon handelt denn nun der zweite Abschnitt im Allgemeinen? — Das ist wieder nicht ange-

*) Cäcilia, XI. Bd. (Heft. 43), S. 232.

geben, sondern Herr *H.* schreitet ohne Weiteres zum ersten Capitel des zweiten Abschnitts fort, welches von den Versetzungszeichen handelt. — Gehören denn diese nicht mit zu dem Elementar-Unterrichte? — Wozu also noch einen zweiten und dritten Abschnitt ankündigen, da der Verfasser für diese eben so wenig, wie für die drei Haupttheile, ein *Genus* hat?

Es ist wirklich der Mühe werth, den Inhalt des Buchs, Seite 7, nachzusehen, um daselbst die logische Ordnung im Allgemeinen anzustaunen! Solche Disposition gleicht beinahe der eines gewissen Predigers, welcher in seiner Rede von dem Nutzen der Sparsamkeit sprechen wollte und so disponirte: Erstens schildert uns die Sparsamkeit vor Verschwendung, — und zweitens gewährt sie noch viele andere Vortheile.

Wir bemerken aber auch keine Ordnung in dem Einzelnen. Da sieht man Exempel im Quinten, im Sexten- etc. Umfange angekündigt; und untersucht man die Sache genauer, so sind die Beispiele bunt durcheinander geworfen. Sätze z. B., welche dem Sexten-Umfange angehören, finden wir im Quinten-Umfange etc. So steht der gewöhnliche und regelrechte Fingersatz mit dem ungewöhnlichen und eigentlich fehlerhaften, bloss durch die Noth gutgeheissenen und gerechtfertigten, unabgetheilt beisammen. —

Auch wäre es wohl zweckmässiger und logischer gewesen, wenn die Lehre von dem Puncte gleich nach dem Capitel von der Gestalt und Geltung der Noten abgehandelt, und nicht dazwischen die Lehre von den Versetzungszeichen eingeschoben worden wäre. —

Von einem guten Schriftsteller fordert man, zweitens, Bestimmtheit und Klarheit der Begriffe. — Beides vermisst man hier. Wer sich hiervon überzeugen will, lese von Seite 56 bis 61, was über Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Tact gesagt ist. Recht erbaulich sind die Uebersetzungen von *diatonisch* (natürlich), *chromatisch* (künstlich) *dur* (heiter) und *moll* (traurigklingend!) Klingt denn des Herrn Verfassers wunderschönes Concert aus *a*-moll traurig? —

Von einem guten Schriftsteller fordert man, drittens, dass er seine vorzutragende Materie gehörig erschöpfe; — allein Herr *H.* hat, unter andern, bei den verschiedenen Tactarten das hemiolische oder päonische Geschlecht, den sogenannten 5/4, 7/4-, 11/4 Tact, anzuführen vergessen, der, wenn er auch wenig im Gebrauch ist, dennoch in einem Lehrbuche nicht fehlen sollte.

Auch fordert man, viertens, von einem guten Schriftsteller, dass er in seinem Fache viel gelesen habe und mit der Wissenschaft fortgeschritten sei. — Dies scheint aber bei Herrn *H.* nicht der Fall zu seyn, sonst würde er wissen, dass ein griechisch β statt eines 𝄫 schon längst üblich gewesen, und eine neue Figur (S. 27) zu erfinden ganz überflüssig sei.

Ein guter Schriftsteller muss sich, fünftens, einer lobenswerthen Kürze bedienen und jede unnöthige Weitschweifigkeit vermeiden. — Dies hat aber Herr *H* nicht gethan, indem er, um einen Lehrsatz klar und deutlich zu machen, eine oft höchst überflüssige Menge von Beispielen aufführt.

Um unter andern dem Schüler zu zeigen, wie sich die wesentlichen Versetzungszeichen von den zufälligen unterscheiden, sehen wir Seite 29 bis 30 nicht allein zu viel Exempel, sondern auch solche abgedruckt, welche eigentlich nichts beweisen. Streng genommen sind die, Seite 29, als zufällige Versetzungszeichen angeführten 𝄪 und 𝄫 nur solche, die im Schlüssel anzuführen vergessen sind.

Dieser Weitschweifigkeit haben wir hauptsächlich den hohen Ladenpreis zuzuschreiben; denn Druck, Papier und Honorar wird ja regelmässig bogenweise bezahlt.

Endlich verlangt man von einem guten Schriftsteller, besonders wenn er ein Lehrbuch schreibt, dass er sich zweckmässiger Beispiele bediene. Unzweckmässig sind Exempel, welche ein Ding enthalten, was dem Schüler noch nicht

erklärt worden ist, und ihm erst später erklärt wird. So sehen wir, Seite 3o, Bindungsbögen vorkommen, welche erst Seite 32 erklärt werden. — Von Seite 35 bis 39 erscheinen Beispiele, welche der Schuler zur Uebung spielen soll, die aber die Lehre vom Tact voraussetzen, welche erst Seite 59 abgehandelt wird.

Viele angeführte Beispiele sind nicht treffend genug. Seite 3so ist die Rede von dem Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und als erläuterndes Beispiel ist die Fig. *A.* des nachstehenden Notenblattes angeführt. Kein guter Clavierspieler wird aber die dort bezeichnete Applicatur nehmen, sondern etwa diese (Fig. *B*) wählen. — Eben so wenig treffend zu dem eben angeführten Lehrsatze ist folgendes Beispiel *C.* Wären die Noten so wie bei *D* geschrieben, dann könnte das Exempel treffend genannt werden; in jener Form aber gehören die Beispiele etwa dahin, wo von dem Nachsetzen der Finger die Rede ist. Will sie aber Herr *H.* so wie bei *E* gespielt wissen, so dass der kleine Finger das c nicht verlassen soll, dann kommt er mit dem Lehrsatze Seite 17 in Widerspruch, wo es heisst: Jeder Finger verlasse die Taste, sobald der folgende Ton angeschlagen ist; geschicht aber dieses Letztere, dann hat man nicht nöthig, den längern Finger über den kürzern zu legen: mithin ist das Beispiel nicht treffend. Ueberhaupt ist das Ueberlegen eines langern Fingers über einen kürzern, und das Unterlegen eines kürzern unter einen längern, keine schone Applicatur, und muss nur da angewendet werden, wo es die Noth erfordert, wie dies sehr häufig bei mehrstimmigen Sätzen, von Einer Hand gespielt, vorkommt. Wollte Herr *H.* bei einstimmigen Sätzen diese Applicatur zeigen, dann mussten die Beispiele so erfunden seyn, dass der Schüler keine bequemere und sicherere Applicatur, als grade diese, wählen konnte.

Bei dem Lehrsatze, Seite 32: »der Bindungsbogen wird gebraucht, wenn die auszuhaltende Note durch einen Tactstrich unterbrochen ist,« wäre etwa solch ein Beispiel wie Fig. *G* statt *F* deutlicher und treffender gewesen, als das dort, Seite 33, angeführte, *H* statt *I.*

Fig. I

1 2	3 3
3 5	1 1
1 7	1 1
1 5	1 6

Halle - lu jah

Fig. II

1 2	3 3
3 5	5 6
1 7	1 1
1 5	1 6

Halle - lu - jah

Fig. III

Halle - lu - jah

Fig. IV

Halle lu jah

Fig. V

3:	3 2 2
1:	1 2 2
1:	1 2 2
1:	1 2 2

lu - jah

Fig. VI

3:	3 2 2
5:	5 2 2
1:	1 2 2
1:	1 2 2

lu - jah

Fig. VII

lu - jah

Fig. VIII

lu - jah

Fig. A

Fig. B

Fig. C

Fig. D

Fig. E

Fig. F

Fig. G

Fig. H

Fig. J

Fig. K

Fig. I.

Fig. II

Fig. 1. Maestoso.

p

Fig.

u. s. w.

Fig. 2.

f

f

f

f

Soviel im Allgemeinen über dieses, in eilf Herren Ländern gegen Nachdruck gesicherte Werk. Wollte ich dasselbe Seite vor Seite durchgehen, und die Mängel dieses Lehrbuchs *qua talis*, namentlich die der Applicatur, *) anführen, so würde die Recension zu corpulent werden.

Zweckmässiger wär es gewesen, wenn Herr *Hummel* den Elementar-Unterricht ganz vorausgesetzt, und bloss Uebungsstücke zu einzelnen Lehrsätzen geschrieben hätte. Dies würde ihm den Dank aller derer, welche das Clavier nach *Hummel*scher Manier zu spielen hätten erlernen wollen, erworben, und ihm dabei doch ein ansehnliches Honorar eingebracht haben. — In vorliegender Gestalt aber ist das Werk für Lehrer und Schüler zu theuer.

Vielleicht entschliesst sich der hochverehrte Herr Verfasser, gegen ein honettes Honorar, einen zweckmässigen Auszug zu machen, sobald die erste, ohne Zweifel sehr starke, Auflage vergriffen ist, wozu sein gefeierter Name am kräftigsten mitwirken wird.

Heinroth.

---

*) Wäre es nicht zweckmässiger gewesen, den Schüler ganz kurz mit dem gewöhnlichen Fingersatze bekannt zu machen, als ihn 172, sage einhundert und zweiundsiebenzig Seiten, spielen und üben zu lassen, und ihm dann erst zu sagen, wie man den Daumen unterstecke? — Hierdurch wäre vermieden worden, bei den vielen Uebungsstücken über die Noten fortlaufend die Applicatur zu schreiben, welche hin und wieder nicht sehr regelrecht ist. Um dies Letzte zu beweisen, spiele man, Seite 71, die ersten beiden Tacte des zweiten Theils von *God save the king*, welche so wie bei *K* befingert sind. Nach diesem Fingersatze muss grade in der Melodie, wo es am wenigsten erlaubt ist, mit dem kleinen Finger fortgerutscht werden, welches vermieden würde, wenn man diese Applicatur *L* anwendete. (Mir scheint überhaupt die Applicatur *M* für den Dreiklang in der Quartsextenlage natürlicher, wenn der 3te Finger statt des 4ten gebraucht wird, weil der 2te und 3te Finger bequemer eine Terz greifen, als der 4te und 5te.) *Vf.*

I.) **Fantaisie et Variations pour le Basson,** avec acc. de l'Orchestre où de Pianoforte, sur des Thêmes de l'Opéra: La Dame blanche; par *Charles Koch.* — Oeuv. 27. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott.

II.) **Variations pour le Basson,** avec acc. de l'Orschestre, où Piano, sur l'air: Ma Céline; composées. etc. par *Frédéric Berr.* — A Paris chez les Fils de B. Schott

III.) **Fantaisie pour le Basson,** avec accomp. de Piano, où de l'Orchestre, sur la Cavatine de Marie: Une robe légére; etc. par *F. Berr.* A Paris chez J. Meissonnier Prix avec Piano 6 Fr., avec Orchestre 9 Fr.

Zu I.) In dem unter Ziff. I. genannten Werke des Herrn *Koch* findet man, nach einer Introduction, mehre der beliebtesten Themen aus der *Dame blanche*, in gefälliger Manier zusammen verbunden und mit brillanten Passagen und Variationen, mit steigerndem Effecte, auf so angenehme Weise ausgeschmückt, dass dadurch dem Zuhörer die wirklich beträchtliche Länge dieses Conzertstückes vergütet wird. Sollte auch das häufige Moduliren, welches Hr. *Koch* zu lieben scheint, Manchem etwas auffallen, so wird man doch gestehen müssen, dass die Modulationen immer anständig, wohlgeordnet und manchmal wirklich vorzüglich schön angebracht sind. Schwierigkeiten der Ausführung finden sich hier weniger, als in den frühern Compositionen dieses Meisters; nur wird vom Spieler an manchen Stellen vorzüglich ein gutes *Piano* gefodert. —

Steindruck und Papier sind schön, die Preise mässig. — (In der Principalstimme, Introd. Zeile 4, im zweiten Takte, sind die drei letzten Notenfiguren einmal zu wenig gestrichen; in der nämlichen Stimme, pag. 4, Zeile 8, müssen die vier Achtelnoten der letzten Hälfte des zweiten Takts *b*, $\overline{f}$, $\overline{es}$, $\overline{des}$, heissen.)

Zu II.) Geheimnissvoll, — die Erwartung spannend auf die Dinge die da kommen sollen, beginnt Hr. *Berr* die Introduction seiner Variationen auf folgende Weise: (Fig. 1. des vorstehenden Notenblatts). Schon im vierten

Takte aber, wo das Fagott mit einer, hier nichts sagenden, verbrauchten Figur anhebt, gewahrt man gleich, dass es so arg nicht gemeint ist. Mit dem folgenden Takte tritt das erste Motiv auf der Untermediante ein und schliesst im vierten Takt auf der Obermediante, worauf das Fagott mit einer, der ersten ganz ähnlichen Figur, in den weitern Gesang eingeht und denselben fortführt. Nach dieser mässig langen Introduction tritt ein gesangreiches Thema ein, welches viermal variirt wird und worauf, nach der letzten Variation, ein ausgeführter Schluss angehängt ist. Die Variationen sind fliessend und haben sämmtlich ein frisches Colorit; in dem angehängten Schlusse, auf der letzten Seite der Principalstimme, hebt mit der vierten Zeile eine Passage an, welche, mit Leichtigkeit und mit einer, überhaupt diesen Variationen eigenen, gewissen Anmuth vorgetragen, eine überaus schöne Wirkung hervorbringt. Schade dass dieser an sich so wohlgelungene Schluss etwas zu sehr ausgedehnt ausgefallen ist. er nimmt zwölf volle Zeilen ein, ohne dem Spieler auch nur Einen Ruhepunkt zu gewähren.

Hr. *Berr* scheint übrigens diese Composition etwas flüchtig geschrieben zu haben, welches mitunter nachtheilig auf die Reinheit der Stimmenführung gewirkt hat. Zum Beweise mag, unter mehren solchen Stellen, hier nur Folgendes als Beispiel stehen. Fig. 2.

Ziemlich geübten, mit einer ausdauernden Lunge versehenen Spielern mag das Werkchen jedenfalls Vergnügen gewähren, und daher empfohlen seyn! Das Aeussere ist schön und mit französischer Eleganz ausgestattet.

Druckfehler finden sich häufig vor; doch sind sie alle von der Art, dass sie ein Jeder leicht selbst verbessern kann. — Auf der vorletzten Seite der Principalstimme hätte füglich noch die erste Zeile der folgenden Seite stehen können, damit der Spieler nicht durch das Umwenden in der Mitte einer Passage gestört würde.

Zu III.) Wem 6 Francs für vier, und 9 Fr. für sechs Bogen sauber gestochener Noten nicht zu viel sind, der kaufe sich diese Fantasie (warum nicht Variationen betitelt?). — Bei netter, tändelnder Ausführung, wird auch sie ihre Verehrer finden.

C. Almenräder.

4*

I.) Ueber *Paganini's* Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule, nebst einer Abhandlung über das Flageolettspiel in einfachen und Doppeltönen; ... von *Carl Guhr*, Director und Capellmeister des Theaters zu Frankfurt a. M. Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen Preis 4 fl. 30 kr.

II.) *Paganini's* Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner, dargestellt von *Julius Max Schottky*, Professor. Prag bei J. G. Calve 1830.

III.) Le Songe de Tartini, Tartini's Traum, Ballade, avec accomp. de Violon solo; composée par *Auguste Panseron*, Professeur de l'école royale; — freie teutsche Uebersetzung von *Th. v. Haupt.* A Mayence et Anvers chez B. Schott Pr. 1 fl. 36 kr.

Zu I.) Mit dem grössten Vergnügen machen wir das Publicum auf das nunmehr wirklich erfolgte Erscheinen des zuerst genannten Werkchens aufmerksam, über welches, so wie über dessen Heroen, in unseren Blättern von uns und Andern schon hinreichend gesprochen worden ist, um jetzt keiner ausführlicheren Anzeige mehr zu bedürfen.

Es enthält auf 19 Bogen gross Folioformat, nebst Paganini's Bildniss, folgende Gegenstände: Vorrede; — § 1. Ueber den Bezug der Saiten; — § 2. Ueber die Einrichtung des Steges; — § 3. Haltung des linken Armes; — § 4. Haltung des rechten Armes; — § 5. *Paganini's* Stellung des Körpers; — § 6. Von dem Mechanism des *Paganini*'schen Spieles; — § 7. Von der Stimmung seines Instrumentes; — § 8. *Paganini's* Bogenführung; — § 9. *Paganini's* Vermischung des Spiels mit dem Bogen und dem Pizzicato der linken Hand; — § 10. Das Flageolettspiel in einfachen Tönen; a.) Natürliche Flageolettöne; b.) Künstliche Flageolettöne mit einem festen und einem losen Finger; c) Diatonische Tonleiter, wo-

bei die natürlichen Flageolettone die mehrsten Stufen der Scala einnehmen; d.) Tonleiter der künstlichen Flageolettone; e.) Chronometische Tonleiter; — § 11. Von den Doppel-Flageolettönen; a.) Von der Verbindung der natürlichen Flageolettöne; b.) Von den künstlichen Doppel-Flageolettonen, reine Quinten, grosse Terzengriffe, kleine Terzen, reine Quarten, grosse und kleine Sexten, kleine, grosse und verminderte Septimen, Octaven, Einklänge, Tonleitern in Doppeltönen, Scalen in Sexten; c.) Uebungsstücke für das Flageolet einfach und doppelt; d.) Von der Art die Flageolettöne zu schreiben; e.) Von der Verbindung des Flageolets mit dem gewöhnlichen Spiele; — § 12. Ueber *Paganini's* Compositionen für die *G*-Saite, und deren Ausführung; — § 13. *Paganini's* Tours de force; — § 14. Ueber *Paganini's* Vortrag im Allgemeinen; — § 15. Schlussbemerkungen.

Das Ganze kann nicht verfehlen, das Interesse eines jeden Violinspielers zu erregen, und Keiner, er denke im Uebrigen von den darin niedergelegten Urtheilen und ästhetischen und wissenschaftlichen Ansichten, wie er wolle, wird es durchforschen, ohne Gewinn für die Mechanik seines Faches zu ernten.

Einer in Herrn Schottky's Buche enthaltenen Notiz (pag 133) zu folge sollen übrigens ähnliche Violinschulen auch in Wien und Prag, von dem Herrn *von Blumenthal*, und *Carl Welczeck*, erscheinen und resp. bereits erschienen sein, von derem wirklichem Dasein jedoch Ref. noch nichts in Erfahrung gebracht hat.

Zu II.) Die, durch ihren Titel: »Leben und Treibens leicht ungleiche Nebenbegriffe erweckende Schottky'sche Biographie Paganinis ist, als Gegenstand der Tagesneuigkeiten, schon zu bekannt und als solche im Grunde zu wenig mehr neu, um jetzt, wo sie der Redaction der Cäcilie erst verspätet eingesandt worden ist, noch zum Gegenstande einer ausführlichen Anzeige gemacht

zu werden, — obgleich das Buch freilich in einer anderen Hinsicht auch wieder äusserst neu ist, und uns wirklich gar zu nagelneue Neuigkeiten erzählt, nämlich schon im April d. J. die Nachricht, dass Paganini Teutschland so eben verlassen habe, um sich nach Frankreich und von da nach England zu begeben — —! (Pag. I. der Vorrede; — noch in diesem Augenblicke befindet Paganini sich bekanntlich unverrückt in Frankfurt a. M.) — so wie, neben der Erzählung von Paganinis wirklich erlebten Schicksalen, sogar auch ein prophetisches Kapitel aus seiner künftigen Lebensgeschichte, nämlich: Kap. 9. »Die mathmassliche Aufnahme Paganinis in Paris und London« (Seite 399.) — Vielleicht hat es ähnliche Bewandniss mit den, vorstehend zu II) gelegentlich miterwähnten, Erscheinungen von *Blumenthal* und *Welczek*.

Im Ganzen besteht der Inhalt des, XII und 417 grosse Octavseiten starken, mit Paganinis Portrait, einem Facsimile und zwei Inhaltanzeigen versehenen Buches, hauptsächlich aus einer, eingermassen classificirten Compilation von favorabeln Urtheilen aus Zeitschriften *) aller Länder, welchen der Geigenheros seine Zauberklänge gespendet, nebst tüchtiger Bekämpfung und Widerlegung der mehr tadelnden Beurtheilungen.

Den hauptsächlichsten und wesentlichsten Werth, nämlich für Kunst und Künstlergeschichte, erhält das Buch durch die Versicherung des Herrn Verfassers, dass die erzählten Lebensereignisse ihm von Paganini selbst mitgetheilt, und namentlich zum Zwecke öffentlicher Bekanntmachung (und möglichst zu bewerkstelligender Vertheidigung gegen angeblich von seinen Feinden ausgestreute verläumderische Gerüchte,) mitgetheilt worden seien, welches der Hr. Vf. sogar urkundlich durch ein Facsimile der, ihm von Paganini hierzu ertheilten, eigenhändig und

*) Auch aus der Cäcilia, in welcher *Paganini's* Kunst mehrfältig besprochen worden ist, namentlich Band VII, S. 248; — Bd. XI, S. 76 und S. 253.

ziemlich unlesbar geschriebenen Autorisation, beurkundet, folgenden buchstäblichen Inhaltes: *»Io sottoposto dò la »permissione al Sigl. Professore Schottky, di fare stam»pare la mia Biografia e lo prego di fare il possibile onde »difenderomi, e distruggere le calunie de miei nemici. Praga »li* 12 *Gennaro* 1829.«

»Nicolo Paganini all Amico . . . Professore Schottky.«

Auch als blose Unterhaltungslectüre betrachtet findet übrigens der Leser in der vorliegenden Compilation manches recht Anziehende und Unterhaltende, manches recht geistreiche Urtheil und manche recht artige, zum Theil selbst epigrammatische Anekdoten, unter welchen eine der nettesten die vom Concertmeister, welcher, beim Anhoren der Paganini'schen Hexereien und Satanskünste, ihm nur einmal übers andere nach den Beinen schielte, ob er an ihm keinen Pferdefuss entdecke. —

Merkwürdig ist übrigens, in Beziehung auf das *Guhr*sche sowohl, als auf jedes andere Lehrbuch der *Paganini*schen Methode, dasjenige, was in Hrn. Prof. *Schottkys* Buche *Paganini* von einem ihm ganz eigenthümlichen Kunstgeheimnisse sagt, welches, sofern das Gesagte wirklich wahr ist, noch etwas ganz Anderes, und ein ganz eigenes Specificum sein soll, vermittels dessen man, mit unglaublich weniger Mühe, in unglaublich kurzer Zeit, ein erster Geigenvirtuos Europas soll werden können. Man höre, und denke was man will. «Sehr oft« erzählt uns Herr *Schottky*, (Seite 276 und flgg.) »kam *Paganini* in seinen Gesprächen mit mir darauf zurück, dass er der Welt einst, nachdem er seine Reisen vollendet und sich gleichsam in die Ruhe zurückgezogen haben werde, ein musikalisches Geheimniss mittheilen wolle, was in keinem Conservatorium der Musik zu lernen sey; und durch dessen Besitz sich dann ein junger Mensch binnen dem Zeitraume von höchstens drei Jahren völlig ausbilden könne, während er sonst vielleicht zehn Jahre bedürfen würde. Ich fragte ihn wiederholt, ob er nicht scherze, ob es ihm wirklich mit dieser Versicherung Ernst

sey, worauf er jedesmal erwiederte: „„Ich schwöre es Ihnen zu, dass ich die Wahrheit sage, und berechtige Sie, dies in meiner Biographie ausdrücklich zu erwähnen. Nur ein einziger Mensch, der jetzt etwa 24 Jahre alt ist, Herr *Gaetano Ciandelli* zu Neapel, kennt mein Geheimniss. Er spielte schon längere Zeit das Violoncell auf eine höchst mittelmässige Art, so dass sein Spiel für alltäglich galt und mit Recht ohne Beachtung blieb. Da mich der junge Mann aber interessirte, und ich ihn begünstigen wollte: so machte ich ihn mit meiner Entdeckung bekannt, welche so vortheilhaft auf ihn wirkte, dass er in dem Zeitraume von drei Tagen ein ganz anderer Mensch wurde, und man über die plötzliche Umschaffung seines Spiels Wunder über Wunder rief. Während er früher kratzte, dass es den Ohren wehe that, und er die schülerhafteste Bogenführung hatte: war sein Ton jetzt rein, voll und lieblich; er hatte den Bogenstrich ganz in seiner Gewalt und brachte auf seine erstaunten Zuhörer den bedeutendsten Eindruck hervor.““ — Man wird mir leicht glauben, dass auch ich zu dieser Erklärung ungläubig den Kopf schüttelte, da sie wenigstens mein Fassungsvermögen überstiegt. Da mich *Paganini* jedoch fortwährend über den Ernst seiner Behauptungen zu versichern suchte, so erklärte ich ihm, diese Anekdote dem Publikum zu beliebiger Beurtheilung vorlegen zu wollen, was er vollkommen gut hiess, und mir noch, zu grösserer Bekräftigung, nachstehende Worte eigenhändig niederschrieb, welche ich Herrn Compositeur *Tomaschek* zu Prag als Geschenk in sein Stammbuch übergab: »*Gaetano Ciandelli di Napoli per la magia comunicatagli da Paganini divenne primo Violoncello dei R. R. Teatri Colà, e potrebbe essere il primo d'Europa.*«

»Nicht minder erwähnte der Künstler oft des jetzt etwa sechzehnjährigen *Camillo Sivori*, Sohn eines genuesischen Kaufmannes. Unter andern meinte er von ihm: »Dieser junge Mensch, welcher freilich das feinste Gehör von der Welt hat, zählte kaum sieben Jahre, als ich ihm die ersten Begriffe von Skala beibrachte. Binnen drei Tagen

spielte er bereits mehrere Stücke, und alle Welt rief: *Paganini* hat ein Wunder zu Stande gebracht! denn schon nach 14 Tagen liess er sich öffentlich hören. — Mein Geheimniss, wenn ich es so nennen darf — fuhr *Paganini* fort — durfte den Violinspielern die Wege andeuten, um die Natur des Instrumentes besser zu ergründen, als es bisher geschehen ist, und welches sich weit reicher zeigt, als man gewöhnlich annimmt. Nicht dem Zufalle, sondern ernstem Studium verdanke ich diese Entdeckung, bei deren Anwendung man nicht mehr nöthig haben wird, täglich 4—5 Stunden zu üben; sie muss die gegenwärtige Lehrmethode, worin sich's mehr um's Erschweren als um's Lehren zu handeln scheint, verdrangen; doch für einen Irrthum muss ich's erklären, wenn man dies Geheimniss, dessen Ausführung Geist erfordert, nur in meiner Geigenstimmung oder wohl gar im Bogen allein finden will.«

Zu III.) Die Anekdote, oder, wenn man so sagen darf, die Legende, vom Traume Tartini's ist bekannt genug, das Musikstück selbst aber findet sich schier in Niemands Händen mehr, und ist wahrhaft zur Seltenheit geworden*). In dem vorliegenden Werkchen wird es nun

*

*) Zwar im Meiselschen Handbuch der Literatur ist noch der *Trille du diable* (sicher das hier befragliche Stück,) als B. u. Härtelscher Verlagsartikel zu finden; wo aber ist er auf den Musikpulten unserer Geiger zu finden? und wo Tartini's übrige Violincompositionen? — In Wahrheit fast nirgend mehr! — Und doch verdienten sie es so sehr, um ihrer grossen bildenden Nützlichkeit willen; — unter anderen vorzüglich die Variationen über eine Gavotte aus F-dur, unter dem Titel *L'arte dell arco*, welche so ganz vorzüglich dazu gemacht sind, sowohl dem Bogenstrich als auch der linken Hand eine rechte gediegene Festigkeit und Sicherheit einzuüben und einzuprägen, zu welcher die in unsern heutigen Etüden ausgebotenen Aufgaben nur allzuselten Gelegenheit darbieten. — Ref. dieses selbst hat sich jene *Arte dell arco* auch für das Violoncell

endlich wieder ins Publicum gebracht, und zwar in einer Form, welche durch den oben abgeschriebenen, nur eine Ballade mit Begleitung einer Solo-Violine (*Ballade . . . composée par Mr. Panseron,*) besagendes, Titel, nur wenig klar bezeichnet ist. Der Herr *Panseron* hat nämlich die Idee ausgeführt, sich den alten Tartini zu denken, wie er, vom Traume erwachend, alsbald sein Instrument ergreift und, erzählend, welche ungeheure Dinge ihm der Satan da eben vorgegeigt habe, all die gehörten Teufelscadenzen aus der Erinnerung nachzugeigen strebt.

Der erzählende Tartini wird durch einen Tenorsänger repräsentirt, welche, unter Clavierbegleitung, folgende Romanze singt:

Je crois encore et le voir et l'entendre,
Il était là, au bout de mon chevet.
Ce n'est qu'un songe et pourtant je veux rendre
Les sons hardis de l'infernal archet.

Amis faites silence
J'ai retenu chaque cadence.
Mes amis, voilà
Comment le Diable préluda. —
C'est cela!

Pour l'écouter je respirais à peine
Car il peignait au gré de mes desirs
Ces feux d'amour qui causent tant de peine,
Et ces tourmens qui font tant de plaisirs

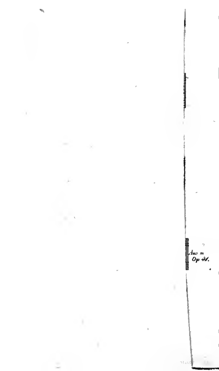
Amis faites silence
J'ai retenu chaque cadence.
Mes amis voilà
Comment le Diable préluda.
C'est cela!

Puis tout à coup, déployant son génie,
Il célèbre la gloire des vainqueurs.
Et de ces chants la sublime Harmonie
Doit enflammer, doit ravir tous les coeurs.

Amis faites silence,
J'ai retenu chaque cadence,
Mes amis, voilà
Comment le Diable termina
C'est cela!

(in *B*-dur) mit beigesetztem angemessenen Fingerapplicaturen umgeschrieben, und glaubt daran, (so wie an einer Sammlung auf ähnliche Weise bearbeiteter Violinstudien, des ebenfalls mit Unrecht vergessenen — *Fiorillo*), werthvollere Violoncellstudien zu besitzen, als so manchem Schock jetzt moderner Violoncellcompositionen.





Die Melodie zu dieser Ballade ist so eingerichtet, dass die Teufelssonate während und zwischen dem Gesange von einem, den geigenden Tartini repräsentirenden, Violonisten gespielt werden kann.

Das so zusammengesetzte recht interessante Ganze gewährt dem Zuhörer einen wirklich ganz angenehmen Effect. Von weit grösserem Interesse aber muss es jedem auf Kunstfertigkeit Anspruch machenden Violinisten sein, sich an der Lösung der Aufgabe zu versuchen, deren, unter uns gesagt, der Satan selbst sich nicht im geringsten zu schämen hat, und welche Ref., — da sie nun doch wohl nicht mehr weder von Tartini, noch vom leibhaftigen Satan selbst, zu hören sein wird, — heut zu Tage am liebsten wohl einmal von Satan *Paganini* hören mögte.

GW.

Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830, verfasst und herausgegeben von *Carl Julius Ad. Hoffmann*, Chordirector etc. in Opeln. Breslau 1830.

Ein Werk löblichen Sammlerfleisses, wie das vorliegende, verdient immer Dank und Empfehlung. Der Verf. hat es sich zur Aufgabe gemacht, vorzüglich Gerbers Tonkünstlerlexikon in Beziehung auf sein Vaterland zu vervollständigen, und hat auf diese Weise ein Werk geliefert, welches nicht allein für jenes Land, sondern auch für die musikalische Literärgeschichte überhaupt, jederzeit von Interesse ist und, in dieser Hinsicht, jedenfalls verdient, dass die Kunstfreunde darauf aufmerksam gemacht werden.

Es bildet einen ziemlich starken Octavband von mehr als 500 Seiten, worin die lieben schlesischen Brüder und Landsleute wenigstens nirgend zu nieder gestellt und manche auch sehr unbedeutende, ja obscure Namen sorgfältig der Nachwelt aufbewahrt sind, unter welchen übrigens

auch *C. M. Weber* aufgeführt ist, weil er ein Paar Jahre Musikdirector in Breslau war.

Papier und Druck sind ganz hübsch.

d. Rd.

Divertimento, über österreichische Volkslinlieder, für das **Violoncello**, mit Begleitung von zwei Viol., Viola und Vlcll.; von *B. Romberg.* 46. Werk. Wien bei T. Haslinger. Pr 1 fl. 30 kr. C M

Potpourri pour Violon et Violoncelle; par *Guil. Mangold.* Op. 9. Mainz, Paris und Antwerpen bei Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

Wunderhübsche, zum Theil auch eigens pikante Thema's, von beiden Meistern mit gleicher Kunstfertigkeit, mit gleicher Kenntnis der Instrumente und ihrer effectuirenden Eigenthümlichkeiten, auf die interessanteste Weise benutzt, durch Interludien zusammen verbunden und variirt, und, bei nettem, auch nur einigermassen launigem Vortrage, von der ansprechendsten Wirkung; kurz zwei recht eigentliche Kabinetstückchen, sowohl für Dilettanten als auch für Meister, nur dass das Divertimento eigens für Erstere geschrieben und überall ausserordentlich bequem in die Hand gesetzt ist, letzteres aber für beide Instrumente tüchtige Spieler fodert.

Wir wünschen und hoffen, dass diese unsere Empfehlung bei den meisten Freunden und Virtuosen des Violoncells zu spät kommen wird und beide (von den resp. Verlagshandlungen uns erst jetzt eingesandte) Werkchen schon längst in Aller Händen sein werden.

Rd.

Variationen über ein bekanntes Lied, fürs Pianoforte; von *Carl Falke*. Op. 1. Arnstadt, in Commission der Hildebrand'schen Buchhandlung. Pr. 8 Gr. sächs.

Das „bekannte Lied," über welches Herr Carl Falke uns hier Variationen darbeut, ist das berüchtigte:

Ich bin liederlich,
Du bist liederlich,
Liederlich sind wir beide;

die Composition aber ist es keineswegs, vielmehr ist diese so gut, so correct und so gefällig, wie dies nur irgend von einem Op. 1. gefordert werden kann. Clavierspieler von massiger Fertigkeit werden die netten Variationen, nicht ohne Vergnügen, durchspielen, und wieder spielen.

GW.

Odeon, Sammlung neuer Compositionen fur Pianoforte; von *Ferdinand Baake*, Domorganisten in Halberstadt. Band I. Heft 1 — 3. Wolfenbüttel, bei C. H. Hartmann.

Ueber Herrn Baake's Ersten Werk, (*Grande Sonate*, Leipzig b. Härtel,) haben wir uns bereits vor geraumer Zeit (VIII, 47.) mit einiger Ausfuhrlichkeit ausgesprochen und den Componisten zur Herausgabe noch mehrer Compositionen ermuntert. Das hat er sich denn, wie wir nun sehen, gesagt sein lassen, und es hier gleich auf mehre Bände, jeden von mehren Heften, angelegt.

Die uns eingesendeten drei ersten Hefte enthalten mehre, für Clavierspieler mässiger Fertigkeit angemessene, Clavierstücke, welche sämmtlich unserer frühern Empfehlung Ehre machen und gleichfalls empfohlen zu werden verdienen.

Rd.

Offertoire: Iubilate Deo; pour Soprano, alto, tenore et Basso, comp. par *J. G. Aiblinger.* Paris, chez les fils de B. Schott. 1 fl. 36 kr.

Offertoire: Deus noster; pour 2 Sopranos, 2 Altos, 2 Tenors et 2 Basses, composé par *J. G. Aiblinger.* Ebendaselbst. 1 fl. 36 kr.

Von den beiden vorstehend buchstäblich abgeschriebenen Titeln bezeichnet der erste das Betreffende nicht völlig genau, indem dasselbe reell funfstimmig, für Sopran, Alt, zwei Tenore und Bass geschrieben ist.

Beide Werke, blos für Singstimmen allein geschrieben, und dafür ganz zweckmässig möglichst kurz gehalten, gehören unter die jetzt immerhin geringe Zahl **wahrhaft gediegener Kirchencompositionen,** welche, neben gründlicher Bearbeitung, bei der Aufführung auch manche sehr schöne Effecte darbieten, und daher zum Gebrauche für die Kirche sowohl, als für Gesangvereine empfohlen zu werden verdienen.

Wer die Schwierigkeit der Aufgabe kennt, bei so **vielen** reellen Singstimmen, einer jeden eine selbständige Gesangschweifung zu verleihen, wird es gern entschuldigen, wenn ihm in den vorliegenden Werken mitunter auch einmal etwas hart wider einander anstossende Durchgänge, Vorhalte u. dgl. begegnen, wie z. B. in Nr. 1, Tact 3, 13, 19, 27, u. a. m. —

Vorzüglich wird das Offertorium Nr. 2., bei rein intonirtem und gehörig getragenem Vortrage, durch wirkungsvolle, zuweilen kühne, Harmoniewendungen interessiren.

Beide Werkchen sind schön und im Wesentlichen correct gestochen, beide sowohl in förmlicher Partitur, als auch in ausgesetzten Singstimmen, und noch obendrein in einem auf zwei Clavierzeilen zusammen gedrängten Auszuge der Partitur, um das Begleiten und Nachhelfen auf dem Pianoforte oder der Orgel zu erleichtern. Für dieses Alles ist der Preiss allerdings mässig.

GW.

Grosses

Musikfest in Potsdam

im Herbste 1830.

Der seit mehreren Jahren vielfach geäusserte und nach und nach allgemein gewordene Wunsch der Kunstfreunde Potsdams und der Umgegend, sich auch hier eines grossen Musikfestes zu erfreuen, wie es den westlichen Provinzen des Reichs wiederholt zu Theil ward, hat zur Entstehung des unterzeichneten Vereins Veranlassung gegeben. Wir haben den Herrn Universitäts-Musikdirector *Naue*, der sich bei dem, im September v. J. in Halle Statt gehabten grossen Musikfeste durch wohlgelungene Zusammenstellung grossartiger Kunstmittel das Vertrauen des Publicums auch in dieser Hinsicht erworben hat, um seine thätige Mitwirkung, insbesondere aber um Anordnung und Leitung der artistischen Leistung des beabsichtigten Musikfestes ersucht und, auf Eingang seiner gefälligen Zusage, ihn ermächtigt, dass zur Herstellung ausserordentlicher Kunstleistungen wünschenswerthe auswärtige Gesang- und Orchester-Personale zur wohlwollenden Beförderung unseres Zweckes einzuladen.

Die bereits eingegangenen Versicherungen mehrerer ausgezeichneten Talente berechtigen uns, bei dem ohnehin schon durch die achtbare Theilnahme des hiesigen Gesangvereins, der Philharmonischen Gesellschaft und einer grossen Zahl hier einwohnender Künstler, gesicherten guten Erfolge, zu den besten Erwartungen, und tragen wir daher kein Bedenken, das Publicum hierdurch öffentlich davon in Kenntniss zu setzen, dass das beabsichtigte grosse Musikfest gegen das Ende des Septembers, oder in den ersten Tagen des Octobers dieses Jahres in Potsdam Statt finden wird.

Seine Majestät der König haben, mittelst Allerhöchster Cabinets-Ordre vom 8. July a. c. geruht, zu den ersten beiden Tagen des Festes, für welche die Auffuhrung des Messias von Haendel und anderer religiöser Tondichtungen bestimmt ist, die Hof- und Garnisonkirche huldvoll zu bewilligen; für die Musikaufführung des dritten Tags des Festes, welche hauptsächlich in Instrumental- und Opern-Musik bestehen werden, wird ein anderes zweckmässiges Local eingerichtet.

Die Namen der Componisten und des ausführenden Kunst-Personals, welche unser Fest durch ihre Leistungen zu verherrlichen geneigt sind, so wie die Wahl der aufzuführenden Musikstücke, die noch zu bestimmenden Tage und Stunden der Musikaufführungen, und die übrigen das Fest betreffenden Einrichtungen werden wir etwa vier Wochen vor dem Feste ausführlich anzuzeigen nicht verfehlen.

Der Verein für das diesjährige grosse Musikfest in Potsdam.

Im Namen sämmtlicher Mitglieder des Vereins:

J. Beer,	*Hoepel,*	*Schaertlich,*	*Mödinger,*	*Jacobs,*
Commerzienrath.	Stadt-Syndicus.	Seminar-Lehrer.	Justiz-Secretair.	Kaufmann.

Wie...

welche die M...
nachstehenden...
tragen im J...
Musik...
La Bl...
Opér...
représenté a Paris
de l'academie ro...
Daraus ...
Die vollständige...
Orchestre-Stimm...
Costumes, Scene...
Alle ...
alle Musik...
angeladen und
zu lassen, um
prompt bedien...
Meine ...

unge,
e Ge-
6hert,
Prag,
s der
wer-
ganz
t ge-
fhlers
Rüu-
Per-
vor-
gl. —
tlich.

alte
agen,
aus
sei-

ahrte
flog
a die

hö
zu
die
der
Ho
für
we
Mu
ma

re
ihr
wi
no
sik
fen
vor
feh

D

J
Com

Die Sängerinn.

Novelle.

Vorwort der Redaction.

Indem wir die nachstehende, uns aus sehr achtungswürdiger Feder zugekommene, grösstentheils wahre Geschichte dem Publicum mittheilen, sind wir versichert, dass viele treffliche Menschen in Leipzig, Dresden, Prag, Wien, München und in ganz Italien, beim Lesen der Erzählung, den wahren Namen der Heldin errathen werden. Die Einleitung ist, dem Wesentlichen nach, ganz und fast buchstäblich wahr; reinweg aus der Luft gegriffen und blos in der Einbildungskraft des Erzählers entsprungen ist dagegen unter anderem die ganze Räuberscene, so wie auch hier und da der Stand der Personen verändert ist. Mitunter sind zwei historisch vorhandene Personen hier in Eine verschmolzen u. dgl. — Aber Eines ist durchaus wahr: die ausgezeichnete Sittlichkeit, Bravheit und hohe Künstlerwürde der Heldin.

Wahrlich, da kommt sie, rief fröhlich der alte Cantor und Musikdirector Herrmann, als der Wagen, dem er die Strasse entlang schon eine Weile aus dem Fenster entgegen gesehen hatte, nun vor seinem Hause hielt!

Herr Jemine! kommt sie? jauchzte die bejahrte Muhme und Haushälterin Johanna Meier, und flog zur Stube hinaus und die Treppe hinunter, um die Ersehnte in Empfang zu nehmen.

Freundlich für gute Reisegesellschaft dankend und Abschied nehmend, sprang leicht und heiter aus dem Wagen Minna Herrmann, umarmte liebkosend die mütterliche Freundin, frug nach Väterchen, lohnte den Kutscher ab und eilte herauf zum Papa. Die treue Lene nahm indess Koffer und Schachteln vom Kutscher in Empfang und schmunzelte dem lieben Mamsellchen ihr Willkommen. —

Nun Gott grüss Dich, mein Goldmädchen, sprach der brave Vater zur braven Tochter — ich freue mich herzlich, dass Du wieder da bist. Es hat mir ja doch immer mein gutes Töchterchen gefehlt. Ja, ja Minchen, unterbrach die wackere Muhme, der Papa hat den lieben langen Tag fast von nichts gesprochen, als von Dir, sogar manchmal, wenn er die Zeitungen las. — Aber, dass wir nicht eins ins andre reden, was willst du denn essen? Du bist wohl recht durchgefroren und hungrig und durstig obendrein! Nun ich habe ein gebratenes Täubchen mit Preisselsbeeren, und da mache ich Dir ein Biersüppchen mit Milch, gelte? — Ja, ja mein gutes Hannchen, das ist mir gerade recht. Nun gleich sollst Du essen, sprach die Alte und ging hinaus, rief aber noch zwischen der Thüre Minchen zu, sie solle jetzt nicht zu viel erzählen, sondern erst bei Tische. —

Gut, dass sie geht, meinte der Vater, das plappert und plappert! — Und liebt Sie und mich, ergänzte Minchen. Ja, das ist wahr, fuhr der Vater fort, ohne die Muhme lebte ich ja wohl nicht mehr. Als Du noch ein Kind warst, hat sie mich schon gepflegt,

wie eine Tochter — nun, und sie ist es meinem Herzen auch, und so lange Deine gute Mutter todt ist — doch wir wollen heute nicht von Traurigem reden, habe ich doch meine liebe Minna wieder.

Johanna deckte jetzt den Tisch und sprach dies und das dabei, der Papa frug nach diesem und jenem, Minna antwortete da und dort — aber ein recht ordentliches Gespräch kam nicht zu Stande, dazu waren die drei guten Menschen zu froh und selig.

Wo war denn aber Minna nur gewesen? In N.... zum Besuch bei einem alten Universitätsfreund Herrmanns.

Dieser nemlich hatte früher Jura studirt, aber, weil er von Haus wenig oder gar keine Unterstützung haben konnte, Unterricht in Musik geben müssen, um sich fortzuhelfen. Nach und nach war ihm die freundliche Musik viel lieber geworden, als das grämliche Jus, und er hatte dieses ganz verlassen und die Kunst der Musik mit Liebe und Eifer ergriffen. Lange Jahre hatte er sich durch Unterrichtgeben zwar nicht reichlich, aber doch anständig genährt und erst in spätern Jahren in G.... die Stelle eines Cantors und Musikdirectors erhalten, in der er mit seiner zahlreichen Familie wohl ziemlich ohne Nahrungssorgen hätte leben können, wenn nicht der Himmel den frommen Mann mit viel und mancherlei Hauskreuz heimgesucht hätte. Langwierige Krankheiten der Seinen, der Tod mehrer Kinder und

seiner würdigen Gattinn, und die Kosten für die Erziehung seiner Kinder, an die er wandte, was nur irgend möglich war, hatten seine ökonomischen Umstände zerrüttet. Er trug aber Kummer, Einschränkungen, selbst Mangel als Mensch und Christ. Dafür segnete ihn auch wieder der Himmel durch die Freude, die er an zwei Söhnen und der Tochter erlebte. Der älteste Sohn war rastlos thätig und vielfach nützlich als Cantor und Musikdirector in O . . ., der zweite war ausgezeichnet als Sänger und Schauspieler und beide standen auch wegen ihres streng sittlichen Wandels in hoher Achtung.

Die Tochter zeigte schon in den frühsten Jahren ein bedeutendes Talent für die Kunst des Gesanges, hatte aber nicht die geringste Neigung zum Theater, auf dem ihr alle Welt ein glänzendes Glück verhiess, sondern lebte und webte lieber im häuslichen Treiben. Bei einer allgemeinen Bildung, wie sie nur wenigen Jungfrauen zu Theil wird, war und blieb sie kindlich, anspruchlos und rein in Worten und Werken. Deshalb war sie der Augapfel des Alten, der das Theater kennen gelernt hatte, es deshalb nicht liebte, und sich nun innig freute, dass Minna ungeachtet ihres schönen Talents für Gesang und Spiel, lieber im häuslichen Kreise glücklich seyn und glücklich machen, als öffentlich glänzen wollte. Aber der Mensch denkt, Gott lenkt. Minchen hatte anfänglich da und dort in kleiner Gesellschaft, dann in grösserer, später in der Kirche, selbst im Konzert gesungen, ja sie hatte es sogar nicht vermeiden können, einigemal im Liebhabertheater die ersten Rollen

in kleinen Opern zu übernehmen. Der Erfolg war immer und überall so gross gewesen, dass ihr hohes Kunsttalent nicht allein an ihrem Geburtsorte alle Anerkennung fand, sondern dass man auch in der nahen Residenz schon von ihr mit Auszeichnung sprach, als sie kaum daran dachte, dass man dort nur überhaupt etwas von ihr wisse. Nun hatte vor einigen Monaten jener Universitätsfreund des Vaters, der Hofgerichtsrath Nohren, den Musikdirector Herrmann besucht, Minchen kennen und lieben gelernt und darauf bestanden, sie solle spätestens im Herbst etliche Wochen in seinem Hause bei seinen Töchtern leben. Minchen, die nicht viel weiter, als ein paar Meilen von ihrer Vaterstadt gekommen war, freute sich den ganzen Sommer hindurch kindlich auf die grosse Reise, die zwei volle Tage dauerte, und gewann es über den Vater, ihr die Erlaubniss dazu zu geben, wenn sich eine gute Reisegesellschaft fände. Diese fand sich aber leicht, und Minchen reiste in die Residenz.

Im Hause des braven Hofgerichtsraths Nohren war Minchen in zwei Tagen wie Kind vom Hause, und von Alt und Jung geachtet und geliebt. Ihre kindliche Unschuld bei der reichen Ausbildung ihres Geistes zog Alle an, und wenn sie nun vollends sang, so gewann sie unwiderstehlich Aller Herzen. Denn in ihrem Gesang lag wirklich etwas Zauberhaftes. Dies war weniger das Weiche, Angenehme, Flötenartige, aber doch Volle und Kräftige ihrer Stimme, als vielmehr das wahrhaft Unschuldige und jungfräulich Edle, das sich in ihrem

Tönen aussprach und wunderbar auf Kenner, wie auch Dilettanten wirkte. Ihre Methode war gründlich und consequent. Wohl hatte ihre Stimme Geläufigkeit genug, um selbst schwierige Passagen mit grosser Leichtigkeit, ja spielend zu überwinden, und durch solche Künste imponirte sie zuweilen, besonders in italienischen Arien, in Cabaletten und zum Schluss; — aber das war es nicht, wodurch sie vorzüglich glänzte. Im einfachen, getragenen Gesange musste man sie hören, nicht allein, um ihre fast unumschränkt scheinende Herrschaft über ihre Stimme in den mannigfaltigsten Steigerungen der Stärke und Schwäche, in den tiefsten, wie in den höchsten Tönen zu bewundern, sondern vorzüglich, um mit ihr tief und innig zu fühlen, was sie vortrug. Wohl mochte es vor ihr und nach ihr manche Sängerinn geben, die sie in diesem und jenem Glänzenden und Imponirenden übertraf, aber in dem Einen, das immer das Höchste bleiben wird, in dem lebendigsten und tiefgefühlten wahren Ausdruck alles dessen, was sie vortrug, kam ihr vielleicht nie eine andere Sängerinn gleich.

Kaum hatte sie nun in kleiner Gesellschaft einiges gesungen, so ward sie das Tagesgespräch der Stadt, und man drängte sich zu den Abendgesellschaften des Hofgerichtsraths, der durch sein Amt und durch sein bedeutendes Vermögen in den Stand gesetzt war, ein ansehnliches Haus zu machen.

An einem der nächsten Abende kam auch der wackre Kapellmeister R . . . . Italiener von Geburt,

aber seit früher Jugend in Deutschland. Minna sang herrlicher, als je, und der alte Mann fasste sie mir nichts, dir nichts beim Kopfe, herzte sie ab, und sprach mit weinerlicher Stimme: „*Che siate benedetta, figlia mia.* Unser guter Herzog muss Sie hören, und morgen. *Benedetta, carina — voi cantate, come un' angelo.* Singen jetzt die Damen nix, als grosse *Solfeggi* und zwitschern und gurgeln und machen Kikiriki — Sie nicht, *cor mio bello* — Sie treffen den Herz, gleich dass er klopft — *gioja mia, voi non cantate, ma incantate.*" So aufgeregt hatte man den braven Alten noch nie gesehn. Nach und nach wurde er etwas ruhiger und sprach nur mit Minchen darüber, wie sie morgen beim Herzoge singen, übermorgen beim Hoftheater angestellt werden und in künftiger Woche in der Oper auftreten sollte. Das alles sprach er mit solcher Bestimmtheit aus, als ob gar nichts dagegen zu erinnern wäre.

Aber Minchen hatte gar viel dagegen zu erinnern. Zuerst bemerkte sie, dass sie nichts thun könne ohne Wissen und Willen ihres guten Vaters, dass der aber das Theater nicht liebe, dann, dass sie selbst nicht die geringste Neigung dazu habe und sich auch bei solchen glänzenden Aussichten, wie man ihr so freundlich eröffne, doch schwerlich glücklich fühlen werde. Nach langem Hin- und Herreden wurde man denn endlich eins, dass Minna wieder zu ihrem Vater zurückreisen, ihn vorbereiten und gestatten solle, sich mit ihm in Unterhandlungen zu setzen.

Minna reiste zurück, erzählte dem Vater das Vorgefallene und meinte, das Anerbieten des Kapellmeisters sey wohl nur die Wirkung einer aufgeregten Stimmung gewesen, man werde nicht weiter an sie denken, und das sey je eben ihr Wunsch. Der Vater war nicht ganz gleicher Meinung und etwas unruhig über das Schicksal seiner heissgeliebten Tochter, glaubte aber, wenn es dem Kapellmeister Ernst sey, so müsse sich das ja wohl bald entscheiden, und so wollten sie ruhig abwarten, was geschehe. Schon am dritten Tage nach Minna's Rückkehr kam ein Brief des Kapellmeisters, der in Auftrag des Herzogs den Musikdirector Herrmann einlud, auf herrschaftliche Kosten mit seiner Tochter nach N . . . zu kommen. Der Musikdirector, der seinen Landesherrn herzlich liebte und verehrte, sah nun die Sache fast so an, als sey sie vom Schicksal, vom Himmel eben so gewendet, und dass sein gnädigster Fürst sich um ihn und sein Kind bekümmerte, war ihm zu schmeichelhaft, als dass er noch irgend einen Grund gegen die Reise hätte aufkommen lassen. Ja, liebe Minna, sprach er, jetzt ist es doch ganz etwas Anderes, und da der Herzog dich wirklich hören will, so müssen wir machen, dass wir fortkommen. Auch Minna fand sich in den Gedanken des neuen Verhältnisses, besonders weil der Vater dafür gestimmt schien, und so reisten Vater und Tochter nach wenigen Tagen in die Residenz.

Im Hause des Hofgerichtsraths war Freude und Jubel, dass die liebe Minna wieder da war, und noch mehr darüber, dass sie nun ganz und gar

bliebe; denn dass sie dem Hofe gefallen und engagirt werden würde, davon war man völlig überzeugt. Und das kam auch wirklich so. Der Herzog, einer der trefflichsten Fürsten und Menschen, aber in seinem Aeussern etwas kalt und der alten Etiquette huldigend, war von dem Gesang Minna's so entzückt, dass er, als sie schon zwei grosse Arien gesungen hatte, gegen alle Gewohnheit durch einen Kammerherrn anfragen liess, ob sie noch eine dritte Arie singen könne, und sehr lebhaft seine Zufriedenheit äusserte, als seinem schmeichelhaften Wunsche entsprochen wurde. Dieser Umstand aber bewies des Fürsten höchsten Beifall, da es ohne Beispiel war, dass je ein Sänger oder eine Sängerinn drei Arien bei Hofe gesungen hätte. Der Fürst sprach nach geendigtem Konzert sehr gnädig mit der Sängerinn und ihrem Vater, und schon am andern Morgen war Minna's Anstellung beim Hoftheater unter sehr vortheilhaften Bedingungen entschieden. Vater und Tochter, ausserordentlich geschmeichelt von dem Beifalle des Landesherrn und seines Hofes, betrachteten jetzt die Angelegenheit aus einem andern Gesichtspunkte, als sie früher thaten, und hielten die so günstige Gestaltung derselben für ein Glück. Vater Herrmann reiste, da sein Amt ihm keine längere Abwesenheit erlaubte, nach G . . . zurück, und Minna blieb im Hause des Hofgerichtsraths. Bald darauf trat sie in der Oper auf, und wurde vom Publikum mit einer Auszeichnung behandelt, die bei dem ersten Versuche wohl nur Wenigen zu Theil wird, und die Gunst desselben stieg so, dass Minna in jeder Darstellung, selbst kleiner unbedeutender

Rollen, sich des lebhaftesten Beifalls erfreute. Die andern Sängerinnen des Hoftheaters sahen freilich zu solchem Beifall, den man der mit ihnen, als routinirten Künstlerinnen gar nicht zu vergleichenden kleinen Person, der Anfängerinn schenkte, gewaltig scheel, aber weiter vermochten sie nichts, da Minna kindlich und bescheiden blieb, wie bisher, und dadurch eben so sehr, als durch ihren Gesang sich in der Gunst und Achtung Aller immer mehr befestigte. Und sie verdiente es, da sie durch die strengste Sittlichkeit sich auszeichnete, und auf ihrem Wege als Künstlerinn nach dem höchsten und fernsten Ziele mit rastlosem Eifer strebte. Daher nahm sie in Allem, was dem Schauspieler und Sänger nöthig und nützlich ist, Unterricht, und setzte es ungeachtet der Abmahnungen ihrer Freunde und Verehrer durch, dass man ihr noch Unterricht in Musik und Gesang zu nehmen gestattete, was man aus zu guter Meinung für überflüssig hielt, und noch dazu bei einem wenig berühmten und unbelichten Manne, dessen hohen Werth als Mensch und Künstler sie jedoch genau kennen gelernt hatte.

Es war dies der Correpetitor beim Hoftheater, Musikdirector Maurer, ein langer, hagerer Mann von etwa fünfzig Jahren, finstern und mürrischen Angesichts, grundrechtlich in Worten und Werken, aber auch oft etwas derb; dessen tiefe Kenntnisse der Musik man anerkannte, weil man das wohl musste, zu dessen Geschmack aber kein Mensch Zutrauen hatte, vielleicht nur deshalb, weil er in seinem Aeussern zwar sauber und nett, aber fast alterthümlich war, und

daher von, aller Welt abstach. Bei diesem Manne nun nahm Minna noch musikalischen Unterricht, und ihm allein, der ihr bald Freund und Vater ward, verdankte sie, wie sie selbst dankbar bekannte, ihre umfassendere Kenntniss der Musik und die höhere Ausbildung als Sängerinn. Denn der ernste Mann nahm sein Werk auch ernsthaft. Er verwandte gleich anfangs mehre Stunden blos auf die genaue Prüfung dessen, was Minna wusste und konnte, äusserte sich sehr beifällig über das Resultat dieser Prüfung, sagte aber dennoch ganz offen, es fehle ihr hier und dort noch gar Manches.

Werden Sie nicht böse, liebes Kind, sprach er, auf den alten Grobian, der Ihnen nicht schmeichelt, wie die ganze junge Welt es thut, sondern der Ihnen die reine Wahrheit einschenkt, wenn sie auch etwas bitter schmeckt, weil er Sie herzlich lieb hat und hochachtet. Nehme ich, fuhr er fort, den Maasstab, wie ihn jetzige Zeit und Mode gebraucht und messe damit Ihre Kenntniss und Ihre Kunst, so ist beides ausgezeichnet und gross — aber doch nur nach dem Sedez-Taschen-Maasstäbchen. Das kleine Dings aber wollen wir nicht gebrauchen, um uns nicht einzulullen in unrühmliche Selbstzufriedenheit, aus der nur Unthätigkeit, Stillstand und Rückgang in Kunst und Wissenschaft entsteht, meist zuletzt auch Dünkel und Arroganz. Nach einem grössern Maasstabe wollen wir arbeiten, oder eigentlich nach gar keinem; ich meine, wir wollen mit Ernst und Eifer immerfort nach dem Höchsten streben, und desto ernster und eifriger, für je ferner wir das



edle Ziel halten. Denn, wer mag es völlig erreichen, wer mag sich binstellen und keck sagen, nun bin ich glücklich angelangt! Dieses fortwährende Streben aber soll uns nicht muthlos und unzufrieden machen mit unsern Leistungen — nein, nein! wir wollen auch zuweilen zurückblicken, und freudig das tüchtige Stück Weges überschauen, das wir schon glücklich zurückgelegt haben. — Nicht wahr, ich habe Anlage zum Kanzelredner? Nun, nun, nichts für ungut, liebe, gute Seele! Aber ich bin einmal im Zuge, und muss mich ausschwatzen. Am besten ich fange gleich hübsch beim Anfange an. Aber ich will die Gegenstände jetzt nicht ausführen, sondern nur leichthin andeuten, und blos bemerken, worauf wir bei unserm Studium achten wollen. —

Sie haben Ihre Stimme schon recht wacker ausgebildet — aber sagen Sie mir ehrlich, sind Sie unumschränkte Beherrscherinn derselben in ihrem ganzen Umfange, bei jeder Abstufung und Steigerung der Stärke und Schwäche? Ich glaube doch, dass dafür noch etwas zu thun ist — und mit Gottes Hülfe wollen wir das denn thun. Rein, wie Gold ist, Gottlob, Ihre Stimme von Natur, klangvoll und metallreich auch, deshalb wird dafür wenig zu thun seyn, aber doch vielleicht etwas, und auch das Wenige wollen wir nicht versäumen. Was Gleichheit aller Töne Ihrer Stimme anlangt, so wird in Ansehung der vollkommenen Verbindung der Brust- und Kopfstimme unsre Arbeit nicht gross seyn, weil die Verschiedenheit der beiden Stimmarten bei Ihnen, wie bei vielen hohen Sopranen nicht eben sehr

bedeutend ist, aber in einer andern Region der Stimme, in der Gegend des zweigestrichenen d, e, f merke ich doch etwas Ungleichheit, und diese muss beseitigt werden. Ihr Portamento ist vortrefflich, wenn Sie wollen, aber ich habe bemerkt, Sie lieben es etwas zu sehr, und wenden es daher zu oft an, wodurch bei längerer Gewohnheit leicht eine zu grosse weichliche Einförmigkeit entsteht. Auch vermeiden Sie nicht überall das Ueberziehen eines Tons in den andern, was die unselige Mode für Portamento ausgibt. Sie aber, meine liebe, brave Tochter, sollen weder dieser, noch irgend einer andern albernen Mode huldigen, weil Sie Talent und Kraft haben, über der Mode zu stehen und doch zu entzücken. Also fort mit dem Ziehen, das so leicht zum — das Wort ist hart, aber es mus heraus — zum Heulen wird. — Sie nehmen gut und richtig Athem, auch schnell, und wo es nur irgend geht, voll — aber in leidenschaftlichen Stellen nicht immer ganz unmerklich. Jetzt ist das bei Ihnen noch nicht Gewohnheit, und deshalb wird unsre Mühe, es zu vermeiden, nicht fruchtlos seyn. Es aber zu vermeiden, ist wichtiger, als es scheint, viel wichtiger, als wofür es viele Sänger und Schauspieler nehmen. Sie möchten freilich gern den Fehler, den sie aus böser Gewohnheit, oder aus Mangel an Kraft ihrer Brust nicht mehr ablegen können, für ein Mittel des höhern Ausdrucks ausgeben, aber das ist eitel Ziererei und Unsinn. Hörbares Athemnehmen macht immer den Zuhörer ängstlich und stört dadurch seinen Genuss — für den Schauspieler und Sänger aber ist es gefährlich, weil es die Brust ausserordentlich an-

strengt und ermüdet, daher die Kraft vor der Zeit bricht und wohl gar den Grund zu Krankheit der Lunge legen kann. Ich gebe zu, dass es in manchen Rollen Momente gibt, in denen hörbares Athemnehmen fast unvermeidlich ist — nun, in solchen Stellen will ich es recht gern entschuldigen, aber rechtfertigen lässt es sich auch dann nicht. — Ihre Aussprache kann ich nur loben. Sie haben sich glücklich von allem Provinziellen losgemacht und sprechen deutlich und schön. Das ist ein um so grösseres Verdienst, als den Frauen aus natürlichen Gründen die gute und deutliche Aussprache sehr viel mehr Studium kostet, als den Männern. — Ihre Verzierungen sind geschmackvoll, am rechten Orte angebracht, zur Harmonie wohl passend und höchst nett ausgeführt — Sie werden daher mit denselben überall Glück machen, bei mir aber doch nicht ganz so viel, als wenn Sie deren weniger geben. Denn jetzt, gestehen Sie es nur, nähert sich Ihre Art zu singen ein wenig dem lieben, guten Passagenstyl. Ich weiss recht gut, dass man durch derlei Läufer, Sprünge, Triller, Doppelschläge u. s. w. meist imponirt und gefällt, aber dadurch allein nicht lange. Bleibenden und steigenden Beifall erringt man nur auf eine einzige Art, durch wahren und schönen Vortrag, d. h. wenn man in die durch den Dichter bestimmte und durch den Tonsetzer in Tönen ausgesprochene Empfindung mit ganzer Seele eingeht, wenn man fühlt, was man singt und sein Gefühl durch den Vortrag dem Zuhörer mittheilt. Sie fühlen tief und wahr, da werden wir leicht Spiel haben — und so muss es auch seyn, wenn es gut gehen soll, denn das Eingeben

ins Einzelne kann wohl nützen, aber im Grunde doch nur dem, der es bei ernstem Nachdenken auch ohne fremde Hülfe gefunden hätte. — Dass Sie Ihre Künstlerbahn ernst und würdig gehen wollen, weiss ich, — und ich freue mich, dass Sie durch eignen Trieb manches Studium gewählt haben, das näher oder entfernter in unsre Kunst eingreift, wie Sprachen, Geschichte, Dichtkunst und manches Andre, was ja überhaupt zur Bildung gehört — nun, und Generalbass und Composition sollen Sie mir auch studiren, so kraus Ihre Stirne auch bei dem gefürchteten Worte Generalbass wird. Wir wollen dem Gegenstande, den die arge Welt für gar trokken ausschreit, schon eine recht interessante Seite abgewinnen. — Nicht wahr, aus mir wäre ein tüchtiger Bussprediger geworden? Nun, ich bin fertig für heute, und so lange schwatzen hören Sie mich sobald nicht wieder, denn jetzt geht's an die Arbeit, wo das viele Schwatzen nichts taugt. Vorher aber mags doch nicht schaden, sich etwas zu verbreiten über das Ganze, das man eben theilweise vorzunehmen gedenkt. Punctum!

Und der brave Mann hielt Wort. Er sprach selten mehr, als was streng zur Sache gehörte und trieb seinen Unterricht mit solchem Eifer und zugleich mit solcher Liebe, dass Minna sehr bald recht deutlich einsah, wie viel sie dem würdigen Manne verdanke. Sie kam nun nach und nach in den Besitz grösserer und bedeutenderer Rollen und stieg durch jede in der Gunst des Publikums, da ihr rastloses und erfolgreiches Streben nach höherer Voll-

endung in Spiel und Gesang bei jeder neuen Darstellung bemerkbar wurde. So war sie bald der erklärte Liebling Aller. Nach Ablauf des ersten Jahres ihres Contracts schloss man mit ihr einen neuen Contract auf zwei Jahre unter ausserordentlich vortheilhaften Bedingungen und gern hätte man Minna auf Lebenszeit engagirt, aber dazu war sie nicht zu bewegen. Viele wunderten sich darüber, manche nannten es auch wohl Verkennen ihres Vortheils, Künstlerlaune u. s. w. Aber Minna hatte ihre guten Gründe für ihren Entschluss, die sie nur nicht jedermann offen darlegen konnte und wollte. Aber gegen ihren väterlichen Freund und Lehrer sprach sie sich traulich aus.

Nie hatte sie in früherer Zeit daran gedacht, Sängerinn zu werden, aber von der frühesten Jugend an eine Sehnsucht nach Italien gefühlt, die sie sich auf keine Art genügend zu erklären wusste. Es war nicht vorübergehende Idee, wie sie die Jugend oft mit Feuer erfasst und bald wieder vergisst — nein, der Gedanke, Italien zu sehen, und dort Jahrelang, vielleicht immer zu leben, verliess sie nie. Deswegen lernte sie schon vom zwölften Jahre an Italienisch, trieb später das gründliche Studium der schönen Sprache mit Lust und Fleiss, und las, schrieb und sprach sie jetzt mit einer seltnen Fertigkeit. Durch Umstände, die sie gern als Wege des Schicksals betrachtete, war sie Sängerinn geworden, und wollte nun auf ihrem Künstlerpfade das höchste Ziel zu erreichen streben. Italien aber galt ja immer für die hohe Schule der Musik und wird es in ge-

wisser Hinsicht, wenigstens für Gesang, immer bleiben; und da nun die allgemeine Meinung mit ihren Wünschen und den schönen Träumen ihrer Jugend so glücklich zusammentraf, so wollte sie hin in das herrliche Land, den Garten Europa's. Sie setzte ihren Plan durch, und zog nach drei Jahren Aufenthalts in N . . . . mit ihrem treuen Mädchen Auguste Müller in Gesellschaft eines Onkels mütterlicher Seite, des Privatgelehrten Selber, der sehr gute musikalische Kenntnisse besass und dessen bürgerliche Stellung eine solche Jahre dauernde Reise erlaubte, muthig und froh über die Berge.

Und ihr Genius führte sie zu ihrem Glück. Denn in einem Zeitraume von sechs Jahren, in denen sie auf den ersten Theatern Italiens sang, feierte sie Triumphe, und es gab nur sehr wenige Sängerinnen im Lande des Gesanges, die mit ihr einigermaassen wetteifern konnten. Hatte sie schon früher den Passagenstyl fast ganz verbannt, so that sie es nun um so mehr, als ihre Stimme durch völlige Ausbildung ihres Körpers in dem Alter von zwanzig und mehren Jahren und durch den günstigen Einfluss des herrlichen Klima's in Unteritalien, ohne an Frische, Weichheit und Jungfräulichkeit zu verlieren, eine Kraft und Fülle gewonnen hatte, die durch einfachen, gehaltenen und getragenen Gesang weit mehr wirken musste, als die Entwickelung der höchsten Kehlenfertigkeit und die leichteste Ueberwindung selbst der grössten Schwierigkeiten je wirken konnte. In allem, was den wahren Künstler ausmacht, schritt sie fortwährend rasch vorwärts, und es war keine

Eigenschaft des trefflichen Sängers, in der sie nicht mehr oder minder sich auszeichnete, aber in dem Einen und Höchsten stand sie einzig und unerreicht da, in dem wahrsten und tiefsten Ausdruck alles dessen, was sie vortrug. Deshalb war sie immer neu und erfreute sich selbst in schwacher Musik des höchsten Beifalls, da der Italiener gerecht genug ist, den Vortrag streng von dem Vorgetragenen zu unterscheiden und nicht selten den Sänger mehremal herausruft und dann den Componisten förmlich auspfeift. Aber nicht als Künstlerinn allein stand sie in hoher allgemeiner Achtung, sondern auch als Jungfrau, da ihr sittliches Leben auch vor dem strengsten Richter als Muster und Vorbild gelten konnte. Je seltner aber überall, besonders in Italien, die Künstler als Menschen achtungswerth sind, desto mehr gewann Minna als seltene Ausnahme, und wohl musste die wirkliche Verehrung, welche die Jungfrau sich durch ihr reines schönes Leben erwarb, auch einwirken auf den Beifall, den man der Künstlerinn zollte. Unter solchen Umständen war die kleine Deutsche überall gesucht und reich bezahlt, und sie hatte das Glück, ihrem geliebten alten Vater durch Beweise ihrer Liebe und Dankbarkeit seine letzten Tage zu versüssen. Nachdem sie sechs Jahre in den grössten Städten Italiens gesungen hatte und ihr Name der gefeiertste war, erhielt sie von nah und fern so ehrende Anträge, und unter so glänzenden Bedingungen, dass sie in wenigen Jahren sich ein bedeutendes Vermögen würde erworben haben, von dem sie, zurückgetreten in das stille häusliche Leben, das sie noch im-

mer inniger liebte, als das glänzendste Künstlerloos, froh und frei in Deutschland hätte leben können. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen, und wollte ihre Jugendträume von bleibendern Aufenthalt in Italien wahr machen.

Zu der Zeit, als die Franzosen den Kirchenstaat besetzt hielten und in demselben, als einer Provinz des grossen Kaiserreichs, die Conscription einführten, gab es an den Grenzen des Königreichs Neapel und besonders in den Gegenden der Pontinischen Sümpfe mehr Räuber, als je vorher, weil die Römischen Conscribirten die Franzosen eben so sehr hassten, als den, ihnen ganz fremden Soldatenstand, und nun Haufenweise desertirten, aber da sie nirgends anderswo, als unter Räubern Schutz gegen die strengen Conscriptionsgesetze finden konnten, die Banden so ansehnlich verstärkten, dass alle Strassen jener Gegenden höchst unsicher wurden. Minna war auf der Reise nach Neapel, erhielt durch die Pontinischen Sümpfe vier Dragoner Bedeckung, und glaubte sich nun völlig sicher. Aber kurz nach Tagesanbruch, nur ein paar Miglien von Terracina, sprengten zwölf Räuber gegen den Wagen heran. Waren die Dragoner Franzosen, so floss Blut, es waren aber Neapolitaner, die es für besser hielten, der Uebermacht zu weichen, und davon sprengten. Die Räuber umringten nun den Wagen, und der Anführer derselben forderte ganz artig tausend Scudi. Natürlich hatte man so viel baares Geld nicht bei sich, daher mussten Minna und Selber zwei Pferde besteigen und mit den Räubern in ihre Berge

ziehen, Auguste aber und der Vetturin erhielten Befehl, am zweiten oder spätestens am dritten Tage Abends sechs Uhr zwei Miglien von Cisterna nach den Sümpfen zu tausend Scuti bereit zu halten, worauf die Gefangenen sogleich wohlbehalten entlassen werden sollten. Sey am dritten Abend das Geld nicht zur Stelle, oder merke man Verrath, so sey es um das Leben der Gefangenen geschehn. — Die Räuber zogen mit ihren Gefangenen fort, ohne nur das Geringste aus dem Wagen entwendet zu haben, und liessen Auguste und den Vetturin ungekränkt zurück. Die arme Auguste, die bisher aus grossem Respect vor den schrecklichen Männern keinen Laut von sich gegeben hatte, zerfloss nun in Thränen, als jene mit ihrer theuren Gebieterinn fortzogen. Der Vetturin war froh, dass er nichts verloren hatte, und schimpfte nur auf den vergeblichen Rückweg nach Rom. Denn nach Rom mussten sie zurück, um das Lösungsgeld zu erhalten.

Ein günstiger Zufall aber ersparte ihnen diesen Weg. Als sie etwa eine Miglie rückwärts gemacht hatten, holte sie eine leichte, mit vier herrlichen Pferden bespannte Chaise ein. In ihr sassen zwei junge Männer, vorn und hinten aber vier bewaffnete Diener. Die Chaise hielt an, die Männer stiegen aus, und da sie die Räuber seitwärts von weitem gesehen hatten und Augusten in Thränen fanden, erkundigten sie sich theilnehmend nach dem unglücklichen Vorfall. Der Vetturin erzählte umständlich das Unglück, das seine Reisenden betroffen hatte, und die arme Auguste bat unter Schluchzen und Thränen

um Rath und Hülfe. Die beiden Reisenden, Graf Manfredi und sein Haushofmeister, waren Geschäfte halber in Neapel gewesen, und kehrten jetzt auf eins der Güter des Grafen bei Velletri zurück. Mehremal hatte der Graf unsre Minna auf dem Theater in Rom mit Entzücken gehört, aber nie in Gesellschaft getroffen, weil er sich gegen die Gewohnheit der Römischen Grossen fast immer auf dem Lande aufhielt und in die Hauptstadt gewöhnlich nur auf einige Tage kam. Doch war ihm nicht unbekannt, dass der Ruf der Jungfrau wo möglich noch über dem der Künstlerinn stand. Er erbot sich daher sogleich, Augusten und den Vetturin mit auf sein nahgelegenes Gut zu nehmen, morgen die tausend Scudi den Räubern zu schicken, und Minna auf diese Weise möglichst schnell aus ihrer peinlichen Lage zu retten.

Diese war indess von den Räubern in eine der verborgensten Waldschluchten gebracht worden, wo sie in einer Höhle, die man ziemlich bequem eingerichtet hatte, den Rest des Tages, die Nacht und den folgenden Tag zubrachte. Ob sie gleich von den rohen Männern mit einer Zartheit behandelt wurde, die man ihnen kaum zutrauen konnte, und einen ihrer grössten Triumphe feierte, als sie von dem Anführer der Bande, der von ihrem Onkel erfahren hatte, dass sie Sängerinn sey, aufgefordert, mehre Canzonen sang, die sie sich auf einer schlechten Guitarre begleitete, und dadurch die bisher ihr erwiesene Achtung zu einer Art von Verehrung steigerte, so hatten doch Schreck und Angst ihre

Gesundheit angegriffen und sie war am folgenden Tage so unwohl, dass der Räuberhauptmann, von Mitleid ergriffen, ihr von freien Stücken das Versprechen gab, sie noch an demselben Abende in Freiheit zu setzen, wenn auch die Lösungssumme nicht an Ort und Stelle wäre. Aber am Abende brachten die ausgeschickten Räuber die tausend Scudi, welche Graf Manfredi an den verabredeten Ort hatte schaffen lassen. Sogleich wurden Pferde gesattelt und vier Mann zur sichern Leitung der Gefangenen bis in die Gegend von Cisterna beordert. Mit einer gewissen Herzlichkeit und Rührung nahm der Hauptmann von Minna Abschied, bat um Vergebung wegen des ihr verursachten Schreckens, betheuerte, dass nur die höchste Noth ihn zwingen könne, von ihr Geld zu erpressen, und gab ihr zum Beweis der Wahrheit dieser Betheuerung fünf Hundert Scudi zurück. Dies Betragen und die nunmehrige Gewissheit ihrer Befreiung gab der armen Minna Kraft zu der Reise, die ohne Unfall des Abends zehn Uhr beendet wurde. Nicht weit von Cisterna deutete man Minna und ihrem Onkel an, von den Pferden zu steigen und die wenigen Schritte bis Cisterna zu Fuss zu gehen. Die Räuber lenkten um und sprengten im Galopp zurück. Kaum waren sie verschwunden, da ertönte die Stimme der treuen Auguste, die mit dem Wagen des Grafen Manfredi und mehren Bedienten in der Nähe der Stadt hielt. Der Graf selbst war, um die Geretteten nicht der Verlegenheit eines Empfangs auf der Landstrasse auszusetzen, zu Haus geblieben. Nun ging es rasch auf das Gut

des Grafen, der nach wenigen herzlichen Worten des Willkommens und der Theilnahme, Minna und Selber ihre Zimmer anweisen liess.

Schon am folgenden Mittage gedachten unsre Reisenden mit ihrem Vetturin noch einmal den traurigen Weg durch die Sümpfe zu machen, mussten aber von ihrem Vorhaben abstehen, da die arme Minna nach einer schlaflosen Nacht wirklich krank war. Der aus dem nahen Velletri gerufene Arzt fand die Krankheit zwar ohne alle Gefahr, untersagte aber allerdings die Reise. Nach wenigen Tagen war Minna so weit wieder hergestellt, dass sie ihr Zimmer verlassen und spazieren gehen und fahren durfte, aber doch noch zu schwach, um die ängstliche Reise antreten zu können. Manfredi, der bisher nur ihr schönes Talent bewundert hatte, lernte sie jetzt von Seiten ihres trefflichen Herzens und ausgebildeten Verstandes kennen, und bald liebte er sie so heiss und innig, dass er den Gedanken nicht ertragen konnte, sie wieder ziehen zu lassen. Die zarte Achtung und wahre Liebe, die sich in Manfredi's ganzem Betragen gegen die Jungfrau so deutlich aussprach, hatte dem schönen jungen Manne, dessen Kopf und Herz gleich achtungswerth waren, eben so schnell Minnas Gegenliebe gewonnen, die sie ihm mit jungfräulicher Unschuld gestand, als er ihr seine Liebe erklärte, und sie um Herz und Hand bat. Manfredi, völlig unabhängig, wollte nun seine Geliebte nicht wieder von sich lassen, sondern sich, so bald es die Gesetze erlaubten, mit ihr vermählen, aber Anstand und Rechtlichkeit geboten, dass Minna,

jetzt völlig genesen, nach Neapel ging, um dort ihrem Contracte mit dem Königlichen Theater zu genügen. Sie reiste daher ab, erhielt starke Bedeckung bis Molo di Gaeta und kam glücklich nach Neapel.

Auch hier erwarb sie sich die hohe Anerkennung als Künstlerinn, die ihr überall zu Theil geworden war, und fand deshalb bei der Direction Schwierigkeiten, als sie dringend um möglichst schleunige Auflösung ihres Contracts, der auf ein Jahr lautete, nachsuchte. Doch gelang es ihr, durch Verwendung angesehener Damen, nach vier Monaten ihrer Verbindlichkeiten mit dem Theater entbunden zu werden, und nun erschien Graf Manfredi, um mit ihr seine Vermählung zu feiern. Sie reiste darauf mit ihrem Gemahl nach Deutschland, um ihren guten, alten Vater und alle die herrlichen Menschen noch einmal zu sehen, deren Liebe sie sich seit ihren Jugendjahren erfreute, und kehrte glücklich auf jenes, ihr liebgewordene Gut bei Velletri zurück, das sie nur selten mit dem Aufenthalte auf andern Gütern ihres Gemahls, oder mit der Hauptstadt vertauschte.

Nie hat sie seitdem öffentlich gesungen, aber gern und oft im kleinern Kreise von Freunden zu ihrer und der Ihrigen Freude. Nie sehnt sie sich auf den Pfad der Künstlerinn zurück, dessen glänzende Triumphe ihr durch die reinsten häuslichen Freuden reichlich ersetzt werden. Wohl ergreift sie zuweilen die Sehnsucht nach ihrem theuern Vaterlande und den dortigen Lieben, aber festere Banden fes-

sein sie an ihr zweites Vaterland. Als Muster der Gattinn, Mutter und Hausfrau ist sie von Allen geliebt und verehrt, und so lebt sie häuslich und still in dem Kreise ihres würdigen Gemahls, dreier hoffnungsvoller Söhne und einer Tochter, dem Ebenbilde der Mutter, und ist in dem Glücke, das sie den Ihrigen bereitet, selbst so glücklich und selig, als edle Menschen hier auf Erden es nur immer seyn können.

Logogryphirtes Palindrom.

Aus mir quillt Lust, Erquickung, Leben
Für dich, o Erdensohn!
Was mir in Fülle die Natur gegeben,
Reich' ich dir gern für mühevolles Streben
Als süssen Lohn.

Nimmst du mich rückwärts, beut sich deinem Blicke
Ein Wild, voll Grimm und Tücke,
Dem einst, nach hohen Götterwinken,
Selbst Aphroditens Liebling musste sinken.

Doch stellst du nun ein Zeichen mir voran,
Nenn ich zwei Meister dir zugleich,
An Melodie, an Geiste reich,
Hinwandelnd auf Cäciliens schöner Bahn.

Franz Marlame.

Der
Musikalien - Nachdruck
in
rechtlicher und staatspolizeilicher Beziehung.

Es gibt ein geistiges ebensowohl als ein körperliches Eigenthum.

Der Gedanke ist und bleibt geistiges Eigenthum des Producenten auch dann noch, wenn er, in Worten oder Tönen ins Leben tretend, durch Buchstaben oder Noten gleichsam verkörpert, sich anschaulich mittheilt.

Der Producent des Gedankens ist über dieses sein geistiges Eigenthum, in jeder ihm beliebigen Weise, insofern dessen Benutzung nicht durch bestehende Gesetze beschränkt ist, oder zu unrechtlicher Benachtheiligung Anderer gereicht, zu verfügen berechtigt.

Er ist daher, dieses seines geistigen Eigenthums, zu Gunsten eines oder mehrerer Individuen, oder einer moralischen Person, sich zu entäussern —, solches zu übertragen befugt; und der neue Inhaber tritt, hinsichtlich des an ihn übergegangenen geistigen Eigenthums, mit allen dessen rechtlichen Ausflüssen, in die Stelle des früheren Eigenthümers.

Prüfen wir, ehe wir zu den Folgerungen aus obigen Prämissen für den Gegenstand des gegenwärtigen Aufsatzes selbst übergehen, zuvor die Natur und das Verhältniss des eigentlichen geistigen Eigenthums, von dem nur ein idealer Besitz denkbar ist, zu dessen Vehikeln oder Repräsentan-

ten; dem literarischen oder musicalischen **Manuscripte** und dessen **Abdrucke** oder **Stiche**. Letztere sind nur die sinnlichen Darstellungsmittel des Gedankens selbst; sind ungefähr, was der Schrein, der irgend einem Gegenstande von Werth zur Aufbewahrung dient; oder was das, irgend ein Kleinod enthaltende Schmuckkästchen; was der Florumhang eines Gemäldes, hinter dem diese Kunstschöpfung selbst uns erscheint. Dass man aber dem Eigenthümer ebensowenig als jenen Schrein, jenes Schmuckkästchen, jene Florhülle, die in jenen Behältnissen aufbewahrten Gegenstände, oder das verschleierte Gemälde selbst, entwenden dürfe, ist so einleuchtend, dass jede weitere Ausführung sehr überflüssig seyn würde.

Wenden wir nun jenen Satz auf das geistige Eigenthum, auf literarische und Kunstschöpfungen an, so erscheint wohl eben so klar und unzweifelhaft, dass man dem Eigenthümer des Gedankens selbst diesen so wenig als das Manuscript, den Druck oder Stich desselben —, oder mit andern Worten, die literarische oder Kunstschöpfung selbst so wenig, als eine geschriebene, gedruckte oder gestochene Versinnlichung derselben, entwenden dürfe. Dort stiehlt man ein **geistiges** —; hier ein **körperliches** Eigenthum.

Gehen wir nun zu der Frage über: Ist denn aber der Nachdruck oder Nachstich eines literarischen Werks oder einer Tondichtung wirklich ein solcher **Diebstahl** geistigen Eigenthums?

»Wenn ich ein Exemplar eines gedruckten literarischen Werks oder einer gedruckten, gestochenen Tondichtung kaufe,« sagen die Vertheidiger des Nachdrucks, »so erwerbe ich mir das Recht, dieses mein erstandenes Eigenthum in jeglicher mir beliebigen Weise zu benutzen; ebensowohl als ich es zu lesen, durchzuspielen, abzuschreiben, zu verschenken, wiederzuverkaufen, zu verbrennen, oder

zu anderm Gebrauche zu verwenden befugt, bin ich auch, dasselbe nachzudrucken, nachzustechen, den Nachdruck, Nachstich nach Belieben zu verkaufen, berechtigt.«

Dies Argument aber ist selbst so wenig speciös, dass seine Entkräftung eine sehr leichte Aufgabe darbietet.

Wessen entäussert sich der Verkäufer von Exemplaren einer literarischen oder Kunstschöpfung? Nur der, sein geistiges Eigenthum versinnlicht repräsentirenden Exemplare; des geistigen Eigenthums selbst aber keineswegs. Was ersteht der Käufer? Ein oder mehrere Exemplare; aber mitnichten das geistige Eigenthum selbst —; das Repräsentirende, aber nicht das Repräsentirte. Wäre nicht die Behauptung: der Käufer eines Exemplars der Partitur von Boieldieus »Zwei Nächten,« für welches geistige Eigentbum der Verleger dem Producenten und ursprünglichen Eigenthümer 20,000 Francs bezahlte, erstehe eben jenes geistige Eigenthum zu dem Preise eines gestochenen Exemplar's, im höchsten Grade absurd?

Ersteht aber der Ankäufer eines Exemplars, oder mehrerer, ja selbst der ganzen Auflage einer Geistesschöpfung, eben dadurch deren geistiges Eigenthum nicht; so darf er jene seine Emplette allerdings in jeder ihm beliebigen Weise —; aber, *quod bene notandum*, nur nicht zum Nachtheile des geistigen Eigenthums selbst, benutzen; darf, so wenig als sonst in anderer Weise, dieses ganz oder theilweise entwenden und sein angekauftes Exemplar zu einer solchen Rechtsverletzung gebrauchen.

Dass aber Nachdruck, Nachstich und deren Verkauf den Eigenthümer der Geistesschöpfung selbst, durch Minderung, oder vollends bei niedrigeren Preisen gar durch Vernichtung seines eigenen Absatzes,

benachtheiligen, darüber wäre wohl jedes Wort ein verlornes; und dass alle Nachdrucke und Nachstiche des Vorzugs der Wohlfeilheit, da ihr Verleger kein Honorar gezahlt, das geistige Eigenthum nicht unter enormem Titel erstanden hat, geniessen, ist so einleuchtend, als dass der rechtmässige Eigenthümer durch eben diesen wohlfeileren Preis gedoppelten Schaden erleiden müsse.

Mit vollem Rechte also charakterisiren wir Nachdruck und Nachstich, oder eigentlich deren Verkauf, als wirklichen Diebstahl, und zwar von so strafwürdigerer Gattung, da der Eigenthümer der Geistesschöpfung, ihrer Versinnlichungs-Exemplare gegen den Gesellschaftsverein sich entäussernd, sein geistiges Eigenthum selbst dagegen unter den Schirm der Aegide öffentlicher Sicherheit stellen muss, indem er, eben so wenig als der Landmann sich gegen Pflug- und Bienendiebe, dasselbe gegen Nachdrucker zu sichern vermag.

Stellt nun aber der Nachdruck oder Nachstich eines ganzen Werks, einer ganzen Tondichtung, eine Rechtsverletzung dar, so muss von einzelnen Theilen dieses geistigen Eigenthums nothwendig ganz dasselbe gelten. Ebensowenig daher, als z. B. Schillers Gedichte aus der Gesammtausgabe seiner Werke einzeln nachgedruckt werden dürfen, ist dies bei Ouverturen, einzelnen Gesängen etc. einer Oper etc. zulässig. Anders verhält es sich mit Uebersetzungen, Bearbeitungen von Novellen zu Drama's und umgekehrt, kein selbstständiges Ganzes bildenden Citaten, Anthologien etc.; anders mit musicalischen Arrangements von Marschen, Potpourri's, Concerten etc. etc. aus Opern und andern musicalischen Werken. Denn hier entfremdet der Producent kein geistiges Eigenthum; sondern erzeugt, erwirbt sich vielmehr selbst ein solches, dessen Elemente nur ihm jene fremde Geistesschöpfung dargeboten.

Soviel über die Verwerflichkeit und Gesetzwidrigkeit des Nachdrucks und Nachstichs in recht-

licher Beziehung, als Entfremdung, Beeinträchtigung oder Kränkung des geistigen Eigenthums. Prüfen wir nun seine Zulässigkeit oder Unzulässigkeit in staatspolizeilicher Hinsicht, in seinem Einflusse auf Literatur und Kunst.

»Der Nachdruck und Nachstich«, sagen seine Vertheidiger, »ist das durchgreifendste, erfolgreichste Mittel, die oft nur allzu gewinnlustigen Buch- und Musikverleger in der Art im Respecte zu halten, dass ihre Preise nicht gar zu unmässig seyen, so die Anschaffung von Büchern und Musicalien den Wenigerbemittelten zu erleichtern, Literatur und Kunst allgemeiner, selbst unter den niedern Volksklassen zu verbreiten und die Blüte der Künste und Wissenschaften selbst in solcher Weise zu fördern.«

Wäre dies Argument nicht ein rein speciöses, in der That, dann würden den ehrsamen Herrn Nachdruckern, ausser ihrer goldnen Aerndte, auch Ehrenstellen und Orden noch obendrein gebühren. Beleuchten wir aber diese so gepriesenen Früchte des Nachdrucks etwas näher.

Vor Allem würde, von jenen erspriesslichen Wirkungen des Nachdrucks, da der Satz: dass derselbe **Diebstahl** an rechtmässigem Eigenthume sei, sich nicht wegdemonstriren lässt, das: »der Zweck heiligt die Mittel!« einer gewissen Congregation gelten.

Doch davon abgesehen; einen Augenblick zugestanden: der Nachdruck sei eine, in rechtlicher Hinsicht erlaubte Handlung; wie verhält sich's mit jenen gepriesenen Segensfrüchten des Nachdrucks denn eigentlich an und für sich selbst?

Als Kappzaum für allzuweit getriebene buchhändlerische Gewinnliebe soll der Nachdruck dienen? Wir glauben, dass man zu Beförderung wohlfeilerer Bücher- und Musikalien-Preise seiner gar füglich entbehren könne. Die rechtmässigen Verleger sol-

cher Artikel haben durch vielfache Erfahrungen sich überzeugt, dass die Speculation auf grösseren Absatz bei wohlfeileren Preisen, weit richtiger als jene auf geringeren Debit zu höheren Preisen calculirt sei. Ueberdem sorgen die so bedeutende Zahl unserer deutschen Buchhändler und unsrer Musikverleger, ohne des Nachdruckersporns zu bedürfen, durch Wohlfeilheitsconcurrenz, schon von selbst, um ihres eigenen Vortheils willen, das Gedeihen ihrer Etablissements nach Möglichkeit zu erhalten und zu steigern.

Der Nachdruck soll Literatur und Kunst fördern, und durch ihn deren Blüte sich immer erfreulicher entfalten? *Risum teneatis!* Ist der Verleger seines Eigenthums nicht gesichert, und fallen die Herrn Nachdrucker über die ersten Exemplare seiner, vermittelst schwerer Honorare rechtmässig erstandenen Verlagsartikel, mit wahrem Heisshunger her, um sie aus ihren Pressen, wenn auch auf Löschpapier, und von den sinnentstellendsten Fehlern veranstaltet, hervorgegangen, etwa um einen Viertel oder Sextel des rechtmässigen Verlagspreises loszuschlagen, und den literarischen oder Kunstmarkt damit zu überschliffluten; ist dies, sage ich, der Fall, welcher Verleger vermag dann noch ferner dem Schriftsteller oder Tondichter ein anständiges Honorar zu zalen? Werden aber die Honorare magerer und immer magerer, so werden auch Dichter und Componisten immer magerer, immer dünner gesäet; denn neun Zehnteln von ihnen so ziemlich müssen, seit die Medicäer zu Grabe gegangen, Poesie und Musik »die melkende Kuh, die sie mit Butter versorgt!« seyn, und am Ende tragen die Herrn Nachdrucker unsre Literatur und Kunst zu Grabe, und fahren in goldnen Karossen mit zur Leiche. Dass dem in der That so sei, mögen am sprechendsten unsre Nachbarn an der Seine, und die Paralelle unsrer Literatur und Musik mit der ihrigen, uns belehren. »Gott besser's!«

Mit rühmlichem Beispiele sind allerdings bereits einige deutsche Staaten, namentlich Preussen, auch

schon Russland selbst, durch Verfügungen zu Sicherung des geistigen Eigenthums gegen literarisch-musikalische Flibustier vorangegangen; in Oesterreich, Sachsen und am hohen Bundestage soll man mit Anordnungen gleicher Tendenz ernstlich beschäftigt seyn.

Um indess gegen das im Vaterlande grösstentheils noch fortbestehende Uebel des Nachdrucks wenigstens einigermassen, durch gegenseitige Stipulationen, sich zu sichern, haben die angesehensten deutschen Musikverlagshandlungen (die Wiener jedoch bis jetzt ausgenommen,) namentlich: *B. Schott's Söhne* in Mainz; *André* in Offenbach; *Breitkopf u. Härtel*, *Probst*, *Peters*, *Hofmeister* in Leipzig; *Böhme*, *Granz* in Hamburg; *Cosmar u. Krause*, *Schlesinger*, *Laue* in Berlin; *Simrock* in Bonn; *Spehr*, *Meyer* in Braunschweig; *Dunst* in Frankfurt; *Hartmann* in Wolfenbüttel; *Simons* in Posen; *Brüggemann* in Halberstadt; *Whistling* in Leipzig; *Schuberth u. Niemeyer* in Hamburg; durch Vereinbarungen vom 23. Mai 1829 und 12. Mai 1830, ihre Verlagsrechte sich gegenseitig als unantastbar garantirt.

Die Hauptukunden dieser höchst lobenswerthen, dem beabsichteten Zwecke, bis zu hoffentlich bald erfolgendem anderweiten Einschreitungen der Staatsverwaltungen selbst, vorläufig wenigstens nach Möglichkeit entsprechenden Verträge sind folgende:

(1.)

Ostermesse 1829.

„Um dem Musikhandel Solidität und Festigkeit zu geben, „die ihm hinsichtlich der Sicherheit des Eigenthums zum „grössten Nachtheil der Verleger mangelt, sind die Endesunterzeichneten zusammengetreten und haben nach „reiflicher Ueberlegung sich über folgende Punkte vereinigt:

§ 1.

Keiner der Herren Contrahenten, die gegenwärtige Acte unterzeichnet haben, druckt dem andern Verlagseigenthum weder in einzelnen Exemplaren, gemischten Sammlungen noch in Gesammt-Ausgaben, mithin weder ganz noch theilweise nach.

§ 2.

Getheiltes Eigenthum wird vollkommen respectirt; jedoch hat der deutsche Verleger dafür zu sorgen, dass seine Ausgaben wo möglich gleichzeitig mit denen in England oder Frankreich geschehen und auf dem Titel der im Auslande erscheinenden Exemplare seine Firma als Eigenthümer für Deutschland genannt ist. Um aber alle möglichen Collisionen zu vermeiden, so machen sich die Herren Contrahenten verbindlich, den Abdruck eines im Auslande erschienenen Werks nicht früher zu beginnen, als bis sie im Besitz des Titels sind, und soll auch, damit alle Ungewissheit vermieden wird, der Verleger getheilten Eigenthums die bevorstehende Herausgabe in dem Allgemeinen Anzeiger der Deutschen und in der Leipziger und Berliner musikalischen Zeitung bekannt machen.

§ 3.

Die Herren Verleger sollen sich ihr Eigenthumsrecht vom Componisten, oder wer sonst Recht zum Verkauf hat, schriftlich bescheinigen lassen; doch soll ein ausländischer Verleger sein Verlagsrecht nicht nach Deutschland verkaufen können, damit die Reciprocität aufrecht erhalten werde. Das Eigenthumsrecht (Propriété de l'Editeur) soll auf dem Titel bemerkt werden und jeder in eine Conventionalstrafe von 50 Louisd'or verfallen, der diese Bemerkung drucken lässt, ohne sich darüber ausweisen zu können. Die Strafe ist nach Wechselrecht an die Armenkasse im Wohnort des Strafbaren zu zahlen.

§ 4.

Compositionen die in England und Frankreich erscheinen, ohne dass sie einem Verleger für Deutschland über lassen worden sind, können ferner nach Belieben durch

Abdruck vervielfältigt werden; doch versteht sich nach vorigem Paragraph von selbst, dass die Bemerkung „Eigenthum des Verlegers„ nicht auf den Titel kommen kann.

§ 5.

Zum Inhalt der § 1. und 2. verpflichten sich die Herren Contrahenten aufs Bündigste und bei einer Conventionalstrafe von 50 Louisd'or, die sie im Uebertretungsfall an die Armenkasse ihres Orts nach Wechselrecht zu bezahlen versprechen.

§ 6.

Die Vereinigung hat keine rückwirkende Kraft, sondern tritt erst von jetzt an in's Leben. Uebrigens haben diejenigen Herren, welche dem Vereine nicht beitreten, auf die daraus hervorgehenden Vortheile und darin enthaltenen Schutzbestimmungen keine Ansprüche; doch bleibt es ihnen freigestellt, später noch beizutreten und soll dann den übrigen Contrahenten der erfolgte Beitritt angezeigt werden.

§ 7.

Da sämmtliche Herren Contrahenten hiermit einig sind, sich die unverbrüchliche Festhaltung zusagen, und die gegenseitigen An- und Zugelöbnisse wechselseitig annehmen, so entsagen sie auch allen dagegen zu machenden Ausflüchten, als: der Uebereilung, Ueberredung, des Miss- und Nichtverstandes, des Irrthums, und wie sie sonst erdacht und vorgeschützt werden möchten. Urkundlich ist darüber gegenwärtiger Contract gefertigt und von den Contrahenten eigenhändig unterschrieben werden.

So geschehen, Leipzig, den 23. Mai 1829.

C. F. Peters in Leipzig.
Friedrich Hofmeister.
Joh. Aug. Bohme aus Hamburg.
August Cranz aus Hamburg.
Joh. Pet. Spehr aus Braunschweig.
Fr. Ph. Dunst aus Frankfurt a. M.

Gottfr. Mart. Meyer jun. von Braunschweig.
H. A. Probst unterschreibt mit Vorbehalt, die Anzeigen im § 2 privatim durch Briefe abmachen zu können und nicht an die Zeitungen gebunden zu seyn.

Breitkopf et Härtel.
per Procura *H. Simrock aus Bonn, Fr. Simrock.*
Fr. Laue aus Berlin.
C. A. Simon aus Posen.
Ad. Mt. Schlesinger aus Berlin.

C. F. Whistling.
Wm. Härtel unter dem von Herrn *Probst* angezogenen Vorbehalt.
Carl Brüggemann aus Halberstadt.

(2.)

Ostermesse 1830.

„Die Endesunterzeichneten haben sich in der heute gehaltenen Conferenz bewogen gefunden, der bereits geschlossenen Conventional-Acte vom 23ten Mai 1829, die übrigens in allem ihre volle Gültigkeit behalten soll, folgende Zusatz-Artikel zu geben, um den Verein desto mehr zu befestigen und näher zu bestimmen. Sie setzen daher nach reiflicher Ueberlegung fest:

§ I.

Leipzig soll der Centralpunkt des Vereins gegen Nachdruck seyn, die daselbst befindlichen Musikhandlungen, und zwar die Herren *Breitkopf et Härtel, Wilhelm Härtel, Hofmeister, Peters* und *Probst*, sollen in Verbindung mit den Herren *Schott in Mainz* und Herrn *Haslinger in Wien*, letzterem in der Voraussetzung, dass sämmtliche Wiener Herren Verleger dem Vereine beitreten, eine Commité bilden, die den Verein repräsentirt, die vorkommenden Angelegenheiten beräthet und die nöthigen Maasregeln verfügt.

§ II.

Aus dieser Commité ist Herr *Hofmeister* als Secretair erwählt, der die Correspondence besorgt, und hiermit beauftragt seyn soll, in allen Vorkommenheiten gerichtlich und aussergerichtlich für den Verein zu handeln, namentlich die festgesetzten Strafen im Namen und für den

Verein einzuziehen, auch sonst alle Massregeln zur Beförderung des Zweckes zu ergreifen, so als wenn er hierzu die ausgedehnteste Vollmacht, die man ihm hiermit überträgt, besässe. Er hat sich aber in allem diesen nach den Beschlüssen der Leipziger Commité genau zu richten und dem Vereine in der jährlichen Versammlung über die anvertraute Casse und seine Geschäftsführung Rechenschaft zu geben.

§ III.

Die in der Conventional-Acte vom 23. Mai 1829 festgesetzte Strafe von 50 Stück Louisd'or soll nicht, wie es daselbst heisst, an die Armenkasse im Wohnorte der Uebertreter, sondern an die Kasse des Vereins, und für diese an den Secretair des Vereins nach Wechselrecht gezahlt werden. Der Anspruch auf Schadenersatz bleibt aber dem Benachtheiligten noch besonders gegen den Uebertreter vorbehalten.

§ IV.

Die Unterzeichneten verbinden sich, einen jährlichen Beitrag von zwei Thalern Preuss. Conr. an den Secretair zur Vereinskasse zu zahlen und bestimmen, dass aus dieser die Mittel genommen werden sollen, um die Zwecke des Vereins zu erreichen und die Kosten, die die Einziehung der Strafen veranlassen konnte, zu übertragen.

§ V.

Die Melodie wird als ausschliessliches Eigenthum des Verlegers anerkannt und jedes Arrangement, das die Töne des Componisten wiedergiebt und nur auf mechanischer Verarbeitung beruht, soll als Nachdruck angesehen und der Strafe von 50 Stück Louisd'or, zu deren Erlegung an die Vereinskasse oder deren Secretair sich die Unterzeichneten nach Wechselrecht verbinden, unterworfen seyn. Variationen, Fantasien, Märsche, Tänze, Potpourris etc. über fremde Melodien, die geistige Thätigkeit und schöpferische Kraft erfordern, sollen dagegen als selbstständig betrachtet werden. In Zweifelsfällen

soll die Leipziger Commité darüber urtheilen, ob das Arrangement ein geistiges Eigenthum sey.

§ VI.

Es soll das Verlagseigenthum an musikalischen Werken nicht mehr als dreimal getheilt werden können, und zwar für England, Frankreich und Deutschland, worunter die österreichische Monarchie und alle übrige nicht genannte Länder, auch ausserhalb Deutschland, verstanden werden. Die Unterzeichneten verbinden sich daher, nicht anders als für ganz Deutschland in der erwähnten Ausdehnung vom Componisten zu kaufen; es bleibt ihnen aber vorbehalten, sich in vorkommenden Fällen mit Mitgliedern des Vereins zum bessern Vertrieb der Werke zu vereinigen, es sind jedoch in solchen Fällen beide Firmen auf den Titel zu setzen.

§ VII.

Die Nachdrücke, die später und nach dem 23. Mai 1829 von solchen Werken gefertigt sind, die Mitgliedern des Vereins gehören, dürfen nicht debitirt werden, bey Strafe eines zwölffachen Betrags des Ladenpreises der debitirten Exemplare zur Vereinskasse nach Wechselrecht. Da aber in Frankreich, England und andern zum Vereine nicht gehörigen Ländern vielfältiger Nachdruck begangen worden ist, so wird festgesetzt, dass dergleichen Nachdruck, er sey vor oder nach dem 23. Mai 1829 erschienen, bei gleicher Strafe nicht debitirt werden darf.

§ VIII.

Es soll übrigens ein Bureau d'Enregistrement bei der Commité zu Leipzig errichtet werden, und der Secretair des Vereins soll über die von den Original-Verlegern eingesandten Exemplare ihres rechtmässigen Verlagseigenthums ein Register führen und im Archive bewahren, alle Monate eine Liste fertigen und an sämmtliche Vereinsmitglieder versenden, so dass jedes Mitglied Kenntniss von den Novitäten erhält. Nach Verlauf eines Jahres sollen die Exemplare zurückgegeben werden.

§ IX.

Die Verfälschung des Titels, der Firma und des Namens des Componisten ist bei einer Strafe von 50 Stück Louisd'or, die an die Vereinskasse nach Wechselrecht zu bezahlen ist, verboten, und wer Werke ohne Titel und ohne Firma von jetzt an debitirt, soll in eine Strafe, die dem fünf und zwanzigfachen Betrag des Ladenpreises für jedes Exemplar gleichkommt, an den Verein nach Wechselrecht verfallen seyn.

§ X.

Da nun die Unterzeichneten hierüber völlig einig sind, dem gegenseitig geschlossenen Contract über alle obige Punkte die vollkommenste rechtliche Wirksamkeit zugestehen und den Secretair des Vereins als diejenige Person anerkennen, von der sie in Uebertretungsfällen, ohne weitere Einmischung der einzelnen Mitglieder, zur Verantwortung und Conventionalstrafe gezogen werden können, so entsagen sie auch allen dagegen zu machenden Ausflüchten, vorzüglich der Mess- und Marktfreiheit, der Wechselverjährung und wie sie sonst erdacht werden möchten, und haben sich auch eigenhändig unterschrieben.

So geschehen Leipzig, den 12. Mai 1830.

Friedrich Hofmeister.	*Per Proc. Joh. Pet. Spehr aus Braunschweig, (Gustav Spehr.)*
Wilhelm Härtel.	*per proc. Joh. André, Anton André aus Offenbach,*
p. p. Breitkopf et Hartel, F. Hartel.	*C. H. Hartmann aus Wolfenbüttel.*
C. F. Peters.	*pr. N. Simrock, Fels.*
H. A. Probst.	*Schuberth et Niemeyer.*
C. G. Lose.	*Fr. Laue aus Berlin*
G. M. Meyer jun. aus Braunschweig.	*B. Schott Söhne aus Mainz.*
Cosmar et Krause aus Berlin.	

(3.)

Leipzig, den 31. August 1830.

An die

Mitglieder des Vereins. *)

Der Verein, welchen die Musikalienhändler zu Sicherheit ihres Eigenthums und zu Abstellung von Missbräuchen in der Ostermesse 1829 geschlossen haben, erfreute sich des Beitritts von fast sämmtlichen Handlungen Deutschlands. Nur die Handlungen des östreichischen Kaiserstaates wurden vermisst, und es entstand fast die Frage, ob die Wiener Verleger mit zu Deutschland zu rechnen seien oder nicht? Auch dieser Zweifel ist jetzt auf die vollkommenste Art gelöst. Unterm 18. August a. c. haben sämmtliche Herren Collegen in Wien, mit Ausnahme des Herrn *Th. Weigl*, die Conventionalacte von 1829 und die Zusatzartikel von 1830 auf drei Jahre angenommen. Die Bedingungen, unter welchen solches geschehen, sind folgende:

Zu § I und II der Zusatzartikel: Dass sich die gewählte Commität blos darauf beschränke, die bereits allgemein angenommenen Punkte in Erfüllung zu bringen, und dass demzufolge die Commität keineswegs eine ausgedehntere Vollmacht erhalten solle, etwa neue Bestimmungen festzusetzen zu können.

Zu § V der Zusatzartikel: Es sollen bei Beurtheilung zweifelhafter Fälle die in Leipzig ansässigen Musikalien-Handlungen und Musikalien-Verleger zusammen nur eine Stimme, die Wiener Verleger ebenfalls nur eine Stimme und Herr Schott in Mainz auch nicht mehr als eine Stimme haben.

Die zur Einzeichnung nach Leipzig gesandt werdenden Originalwerke sollen mit der Phrase begleitet wer-

*) Dieses Circular ist erst während des Druckes an uns eingelaufen, und hier von uns eingeschaltet worden.
D. Red. der Caecilia.

dem „Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalien-Verleger."

Endlich werden auch nachstehende Notizen angenommen, und zwar

a) Allgemeine Rechnungs-Aufkündigung bei widerspenstigen Uebertretern.
b) Neue Etablissements im Musikfache müssen die in der befraglichen Conventionsacte und deren Zusatzartikeln aufgestellten Punkte zur Erfüllung derselben unterzeichnen, bevor sie Rechnung bekommen.
c) Sortiments-Handlungen sollen die betreffenden §§ der obengedachten Zusatzartikel unterzeichnen.

Es wird Ihnen nun wünschenswerth seyn, ein vollständiges Verzeichniss der zum Verein gehörigen Handlungen zu haben. Nebenstehend überreiche ich Ihnen ein solches und empfehle mich Ihrem Wohlwollen.

F. Hofmeister.

Aderholz in Breslau.
André (Johann) in Offenbach am Main.
Appuns Buchhandlung in Bunzlau.
Arnold'sche Buchhandlung in Dresden.
Artaria (Matthias) in Wien.
Artaria und Comp. in Wien.
Bachmann (Carl) in Hannover.
Becker in Elberfeld.
Bechthold und Hartje in Berlin.
Berka (Anton) in Wien.
Bermann (J.) in Wien.
Bethge (G.) in Berlin.
Böhme (Johann August) in Hamburg.
Brandenburg in Berlin.
Breitkopf und Härtel in Leipzig.
Brüggemann in Halberstadt.
Brzezina (A.) und Comp. in Warschau.
Cosmar und Krause in Berlin.
Cranz (August) in Hamburg.
Czerny (Joseph) in Wien.
Diabelli und Comp. in Wien.
Dunst (F. B.) in Frankfurt am Main.
Falter und Sohn in München.
Fischer (A.) in Frankfurt am Main.
Förster (Carl Gustav) in Breslau.
Friese (R.) in Pirna und Dresden.

Gröbenschütz und Seiler in Berlin.
Hartel (Wilhelm) in Leipzig.
Hartmann (C. H.) in Wolfenbüttel.
Haslinger (Tobias) in Wien.
Heckel (Karl Ferdinand) in Mannheim.
Hofmann (Johann) in Berlin
Kranzfelder (Christoph) in Augsburg.
Kraschwitz (Carl August) in Hannover.
Laue (Friedrich) in Berlin.
Leidesdorf (Max Joseph) in Wien.
Leuckart (F. E. C.) in Breslau.
Lischke (Ferdinand Samuel) in Berlin.
Logier (H. A. W.) in Berlin.
Lose (C. C.) in Copenhagen.
Mechetti (Pietro) in Wien.
Meser'sche Kunst- und Musikhandl. in Dresden.
Meyer jun (G. M.) in Braunschweig.
Mollo (Tranquillo) in Wien.
Müller (Heinrich Friedrich) in Wien.
Nägeli (Hans Georg) in Zurich.
Paterno (Anton) in Wien.
Paul (Wilhelm) in Dresden.
Pennauer (A) in Wien.
Peters (Carl Friedrich) in Leipzig.
Probst (Heinrich Albert) in Leipzig.
Reitmayr jun. in Regensburg.
Schlesinger (Adolph Martin) in Berlin.
Schott's (Bernhard) Söhne in Mainz.
Schuberth und Niemeyer in Hamburg.
Simon (C. A.) in Berlin und Posen.
Simrock (Nicolaus) in Bonn.
Spehr (Johann Peter) in Braunschweig.
Stöckel (F. X.) and S. Bermann in Wien.
Tondeur (P. W.) in Berlin.
Trautwein (Traugott) in Berlin.
Velten (Johann) in Carlsruhe.
Wagenführ (H.) in Berlin.
Wentzel (Theodor) in Weimar.

Dies die Bestimmungen des in jeder Hinsicht so nachahmungswürdigen Vereins der achtbarsten deutschen Musikverlagshandlungen gegen das schamlose Treiben der Piraterie im Gebiete der Literatur und Kunst.

Von der umfassenden Weisheit Einer Hohen Bundesversammlung, und dem so energischen Schutze, welchen dieser erlauchte deutsche Areopag den Kün-

sten und Wissenschaften unseres Vaterlandes angedeihen lässt, darf dasselbe die erfreulichsten Hoffnungen hegen, dass jenen literarischen Raubstaaten, (man erlaube die Zusammenstellung) gleich dem Algierschen Dey et Cons. ihr Gewerbe recht bald und auf immer gelegt werden, und so die redlichen Erwerber geistigen Eigenthums zu dessen Sicherung keiner solchen partiellen Vereine, wie der Leipziger, fernerhin mehr bedürfen mögen.

TH.

Recensionen.

1.) Douze *Pièces progressives*, pour le *Pianof. à quatre mains*; par *A. André*. Op. 44.

2.) Six *Sonatines progressives* pour le *Pianof. à quatre mains*; par *A. André*. Op. 45.
Beide zu Offenbach a. M. chez J. André. Ersteres 1 fl. 12 kr., letzteres 1 fl. 48 kr.

3.) Douze *Pièces progressives*, pour le *Pianof. à quatre mains*; par *A. Diabelli*. Op. 44.

4.) Six *Sonatines faciles et progressives* pour le *Pianof. à quatre mains*; par *A. Diabelli*. Op. 45. Beide bei A. Cranz in Hamburg. Jedes 12 Gr.

Nicht leicht sind wir jemal beim Anblicke einer musikalischen Herausgabe lebhafter überrascht worden, als beim Anblicke der, unter Nr. 3.) und 4.) angezeigten, angeblich *Diabelli*'schen Compositionen. Gleich beim ersten Durchblicken derselben erinnerten wir uns, diese Uebungstücke schon längst gekannt zu haben, und zwar als eine Composition von *A. André*; und durch Vergleichung der angegebenen *Diabelli*'schen Werkchen mit den unter Nr. 1 und 2 bezeichneten, haben wir uns denn auch überzengt, dass Nr. 3 und 4, vom Anfang bis zum Ende, gar nichts anders sind, als eine, mit musterhafter Genauigkeit, von Note zu Note, von Punkt zu Punkt

treue Copia von Nr. 1.) und 2.) — Sogar tragen die *Diabelli*'schen Titelblätter ganz dieselben Opus-Nummern wie die *André*'schen: Op. 44 und Op. 45. —!

Wer ist nun hier der Plagiarius? Hat Herr *A. André* den Herrn *A. Diabelli* geplündert? — oder dieser jenen? —

Herr *André* hat, auf unser Befragen, uns versichert, dass die befraglichen Compositionen wirklich die seinigen seyen und schon lange zuvor unter seinem Namen gedruckt und im Musikhandel verbreitet gewesen, bevor sie unter Herrn *Diabelli's* Namen erschienen. Wir glauben ihm dieses um so lieber, da auch Herr *Diabelli* selbst es bestätigt, und darüber sogar nachstehende, uns zur öffentlichen Bekanntmachung eingehändigte, Urkunde ausgestellt hat.

»*In der Kunsthandlung des Herrn A. Cranz* »*in Hamburg sind zwei Werke unter folgendem* »*Titel erschienen:* Douze Pièces progressive »pour le Pianoforto à quatre mains par A. Dia»belli op. 44. P. 12 Gr. *und* Sonatines faciles »et progressives pour le Pianoforte à quatre mains »par A. Diabelli op. 45. P. 12 Gr.«

»*Ich habe diese Werke nicht componirt, und* »*bin also fälschlich als deren Verfasser ange*»*geben. Diese offenbare Täuschung des Publi*»*kums kann nicht zufällig oder nur aus Ir*»*thum entstanden seyn.*«

»*Hr. A. Cranz in Hamburg begnügt sich* »*nicht, die rechtmässigen Verleger durch den* »*Nachstich zu beeinträchtigen, er geht nun so* »*weit, die Namen der Tonsetzer zu missbrau*»*chen, durch diese Namensverfälschung auch* »*das Publikum zu täuschen, und auf diese Art* »*seinen widerrechtlichen Handlungen die grösst*»*möglichste Ausdehnung zu geben. Eine sol*»*che Handlungsweise verdient öffentlich be*»*kannt gemacht zu werden, und ich sehe mich* »*genöthiget, ausdrücklich zu erklären, dass*

»*obige Werke weder von mir componirt, noch* »*mit meinem Vorwissen herausgegeben worden* »*sind.*«

Wien am ersten Juli 1830.

Ant. Diabelli
Tonsetzer und Kunst- und Musikalienhändler in Wien.

Jos. Doppler
als ersuchter Zeuge.

Joseph Distl
als ersuchter Zeuge.

»*Dass rückstehende Erklärung von Herrn* »*Anton Diabelli, Tonsetzer, Kunst- und Musi-* »*kalienhändler, ausgestellt, dann von Herrn* »*Jos. Doppler und Herrn Joseph Distl als* »*Zeugen ausgefertiget ist, wird hiermit be-* »*stätiget. Wien am* 1. *Juli* 1830.«



»Der gesammten Rechte D. Hof-Gerichts- »auch Hofkriegsrathsadvocat und k. k. »öffentlich beeideter Notar
»*In fidem praemissorum legitime requisitus.*
„*Fridrich Kappus von Pichelstein.*“

Wie ist es nun zugegangen, dass diese Variationen in Hamburg nachgestochen, und insbesondere dass sie unter Hrn. *Diabelli's* Namen nachgestochen wurden? — Herr *A. Cranz* in Hamburg wird es vielleicht wissen. Möge es demselben gefällig seyn, Aufschluss darüber zu geben.

Beide Werkchen sind für Anfänger sehr anziehend durch einfache gefällige Melodieen, und sowohl in dieser als überhaupt in jeder Hinsicht zweckmässig; sie verdienen daher dasselbe Lob was wir schon früher *) einer ähnlichen für Anfänger bestimmten Composition desselben Meisters beigelegt haben. *Rd.*

*) Cäcilie V. Bd. S. 264.

Sechs Lieder von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *G. W. Fink*. 18tes Werk. Halberstadt bei C. Brüggemann. Preis 1/2 Rthl.

Wenn uns daran gelegen ist, der Musik, dieser freundlichen Führerin durchs Leben, immer mehr Eingang in unsern Familien und in gesellschaftlichen Kreisen zu verschaffen, und dadurch ihren so mächtigen Einfluss auf Menschenbildung immer allgemeiner zu machen, dann müssen wir vor allen Dingen mehr Aufmerksamkeit auf den Gesang anwenden. Vorzugsweise durch den Gesang können die musikalischen Anlagen des Menschen entwikkelt, angeregt und ausgebildet werden, weil da der Mensch genöthigt ist, aus eigener Kraft die Töne in seinem Innern zu schaffen, und ihm dabei kein äusserliches Werkzeug behülflich ist. Und wem sollte unbekannt sein, dass durch den Gesang, ist er nur rechter Art, die Gemüther der Menschen weit mächtiger ergriffen werden können, als mit irgend einem Tonwerkzeuge?

Der Gesang müsste darum überall eine treue Pflege finden; mit ihm vor allen Dingen müsste immer der musikalische Unterricht anheben, und er müsste also zum Vorhofe dienen, in das Allerheiligste der Musik einzuführen. Wer es dahin gebracht hat, wenigstens die nicht allzuschweren Tonstücke vom Blatte zu lesen, der ist erst fähig, unsere Meisterwerke wahrhaft zu geniessen, und, ist ihm daran gelegen, jedes andere Tonwerkzeug mit Leichtigkeit zu erlernen.

Soll aber dem Gesange allerwärts die gehörige Aufmerksamkeit gewidmet werden, dann bedürfen wir insbesondere schöne Sologesänge, damit die Musikfreunde immer mit neuem Reize zu ihnen hingeführt werden.

Herr Fink liefert uns in der hier angezeigten Sammlung einen schönen, dankenswerthen Beitrag. Der Text ist mit vieler Aufmerksamkeit ausgewählt, was bei vielen

Sammlungen gänzlich ausser Acht gelassen wird, und was ihnen darum bei Vielen den Eingang in die geselligen Kreise verschliesst. Die Melodieen sind freundlich und angenehm, so dass man sich immer von Neuem wieder zu ihnen hingezogen fühlt. Die Declamation ist mit vieler Aufmerksamkeit berücksichtigt, so dass Berichterstatter nur selten Etwas anders wünscht. Die Klavierbegleitung hat viele Abwechselung, und nur an wenigen Stellen stösst man auf eine einförmige Behandlung, wie man sie, weit öfter als man sollte, selbst bei anerkannten Meistern der Tonsetzkunst findet.

Somit verdienen diese Lieder eine weite Verbreitung. Papier und Stich sind empfehlenswerth.

Offenbach a. M. *Spiess.*

Nachschrift der Redaction.

Auch uns sind die vorstehend besprochenen Lieder bekannt, und unseres unmasgeblichen Bedünkens hat obiger Herr Beurtheiler doch zu Wenig davon gesagt.

Schon an sich ist der Muth eines Tondichters, seine Muse mit der des grossen Dichterkönigs zu vermählen, (ist es anders nicht aus fehlerhaftem Verkennen des hohen Adels des zu componirenden Gedichtes, oder aus selbstsüchtiger Ueberschätzung eigener Tondichtungsgabe entsprungen,) selbst dann schon höchst rühmenswerth, wenn es auch nur halb gelungen ist. In den vorliegenden Compositionen hat aber der Tondichter wenigstens aufs bestimmteste und ehrenvollste beurkundet, dass er seinen Dichter ganz und durchdringlich und innig verstanden, seinen Geist, seinen Sinn lebendig aufgefasst und in sich aufgenommen, und von diesem durchdrungen in die Saiten gegriffen hat.

Darüber, wie und durch welche Kunstmittel ihm das Wiedergeben und Aussprechen des Empfundenen in musica-

lischen Formen, gelungen ist, — darüber, dass er nicht die allereinfachsten, allernatürlichsten, ebensten, der **einfachen** Liedercomposition zunächst zusagenden Wege, dass er nicht ganz eben, glatt und ungebrochen dahinfliessende Liederweisen, gewählt hat, — und darüber, ob gerade **nur solche** Behandlungsweise als Bedingung rechter Liedercompositionen gelten dürfe, — über dieses alles wäre wohl Vieles zu sagen und manches noch unerörterte Theorem erst noch zu besprechen, dessen Erörterung aber hier freilich zu weit führen würde. — Hier begnügen wir uns, nur im Allgemeinen zu berichten, dass derjenige, welcher bei Liedern überall nur ganz leicht singbare, dem Gehörsinne leicht und gleichsam von selber eingehende, von Jedem alsbald leicht nachzusingende und überhaupt ganz glatt und rundweg dahin laufende, leichtflüssige Melodieen, ganz symmetrisch abgerundete rhythmische Phrasen u. dgl. verlangt, bei den vorliegenden seine Rechnung freilich nicht finden wird. Der Componist derselben mischt nicht selten auch künstlichere Gebilde, z. B. rhythmische Phrasen von sieben, oder von fünf Tacten ein, wie z. B. in Nr. 3, Nr. 5 u. a., so wie zuweilen, wenn er es angemessen findet, auch ganz ungewöhnliche Modulationen, eben solche Stückendungen, namentlich z. B. in Nr. 1, Nr. 5, — befremdlichere Unisono's der Singstimme mit dem Basse, z. B. Seite 9, Tact 3, — und selbst ungewöhnlichere Betonungen, z. B. der ersten Sylben der Tacte 2, 9, 16, 23, in Nr. 6, u. dgl. — durch welches Alles die vorliegenden Lieder eben den, den gemeinüblichen einfachen Liederstyl verschmähenden, vorhin angedeuteten Charakter angenommen haben.

Am meisten sich dem Alltäglichen nähernd, uns aber eben darum am vorzüglichsten lieb, ist das Lied Nr. 4, welches deshalb, und um seiner eigenthümlichen jovialen Gemüthlichkeit willen, sich vorzüglich empfehlen wird, und daher auf dem hier beiliegenden Notenblatte den Freunden und Verehrern des Componisten als freundliche Gabe geboten wird.

Um übrigens dem Componisten Nichts nachzusehen, oder, wie man zu sagen pflegt, um ihm Nichts zu schenken, wollen wir es nicht ungerügt lassen, dass er diesem Liede beim Eintragen des Textes der folgenden Strophen nicht überall jede Textsylbe mit vollständiger Sorgfalt unterlegt, sondern Manches auch, als sich von selbst verstehend, dem verständigen vortragenden Sänger überlassen hat. So will er z. B., — wenigstens uns ist dieses unbezweifelt, — das in der zweiten Strophe zweimal vorkommende Wort »zuerst« gewiss nicht ganz nach den für die erste Strophe vorgezeichneten Noten

rall. ad lib.
zu - erst ge - wal - tig und: zu - - erst

sondern etwa auf folgende oder ähnliche Weise:

zu - erst ge - wal - tig und: zu - erst

gesungen, und eben so auch wohl noch manche andere Stelle hier und da *cum grano salis* vorgetragen wissen; was nicht leicht ein richtig empfindender Sänger unterlassen wird.

Ueberhaupt ist es, mit der ganz genauen Beachtung der sogenannten emphatischen oder rhetorischen Betonung in der Composition von Liedern eine immer etwas missliche Sache, und es ist, (wie Ref. dieses schon in dem Artikel *Betonung* der Allgem. Encycl. d. Wiss. u. K. 9. Bd. S. 338 ausführlicher erwähnt hat), nicht zu läugnen, dass die schöne freie Schweifung, die Rundung und Grazie der melodischen und rhythmischen Figur, durch allzuängstliche Beachtung des Accents gar oft zu sehr beschränkt, ja in manchen Fällen ihr aufgeopfert werden, und also vielleicht ein grösseres Uebel an die Stelle des kleineren gesetzt werden müsste, und dass der Tonsetzer, bis zu einem gewissen Grade, doch auch erwarten darf, der Sänger werde beim Vortrage das Seinige, wie er dies allerdings

FÜR'S LEBEN

Nicht zu langsam
Jovial – gemüthlich

Gesang

1. Nach diesem Frühlingsre – gen, den wir so warm er-fleht, sieh, Weibchen welch ein Segen der unsere Flur durchweht! Bis in die blaue Fer-ne be-
2. Das Pärchen weißer Tau – ben, Du siehst, es fliegt dorthin, wo uns – be – sonn – te Lauben ge-füllte Veilchen blühn. Dort banden wir zusam – men den
3. Doch als uns vom Alta – re nach dem be-lieb ten Ja, mit manchem jungen Paare der Pfarrer ei-len sah, da gingen andre Son – nen und
4. Und hunderttausend Sie – gel be-kräf-tigten den Bund, im Wäldchen, auf dem Hügel, im Busch am Wiesengrund, in Hohlen, im Gemäu – er; auf
5. Wir wandel-ten zu-frie – den, wir glaubten uns zu zwei'n, doch an-ders war's beschieden und sieh, wir wa-ren drei, und vier und fünf und sechse, Sie

Piano

dort sieh unser Blick! hier wandelt noch die Lie - be,
al - ler ersten Strauss, dort schlugen uns're Flammen
an - dre Monden auf, da war die Welt ge - won - nen
des Ge - kluftes Hoh', und A - mor trug das Feu - er
sas - sen um den Topf, und nun sind die Ge - wach - se

rall ad lib. a tempo dol.

hier hau - set noch das Glück, hier wandelt noch die
zu - erst ge wal - tig aus, dort schlugen uns - re
für un - sern Le - bens - lauf, da war die Welt ge -
selbst in das Rohr am See, und A - mor trug das
fast all' uns ü - ber'n Kopf, und nun sind die Ge

rall ad lib. a tempo dol.

Liebe, hier hauset noch das Glück.
Flammen zu - erst ge wal tig aus
wonnen für unsern Le - bens - lauf
Feuer selbst in das Rohr am See
wächse fast all' uns ü - ber'n Kopf

Schluß

kann und soll, zur Vollendung der, durch die Noten nicht im höchsten Grade sinngemäss vorgezeichneten Betonung, beitragen. Auch die Besten unserer Tonsetzer haben manchmal sichtbar darauf gerechnet, und wenigstens wir möchten uns den Genuss an Sarastro's Arie nicht durch die Betrachtung verbittern lassen, dass in folgenden und einigen ähnlichen Stellen

So wan-delt er, an Freun-des - hand,
Vergnügt und froh ins bess - re - Land,
Da rei - fet, un - ter Got - tes - Blick,
Der Wahrheit und der Menschheit Glück;

So wan-delt er an
Da rei- fet un - ter

die minder bedeutenden Wörter *er*, *unter* und *und* allerdings überflüssig betont sind, manche andere bedeutendere aber weit minder; und freilich würde *Mozart*, wollte er sich recht an die sinngemässe Betonung binden und fesseln, ungefähr folgendermasen geschrieben haben:

So wandelt er an Freun- des - hand vergnügt und froh ins bess - re Land

allein wer fühlt nicht, wie Viel an leichtem Flusse der Melodie, ja selbst an Symmetrie des rhythmischen Periodenbaues, dadurch verloren gienge, und dass durch die Beibehaltung dieser Vorzüge die mindere Correctheit der Betonung am Ende doch wieder vergütet wird. Und überdies durfte *Mozart* doch voraussetzen und fodern, dass der darstellende Sänger wissen werde, welche Worte und Sylben er durch accentuirteren Vortrag zu heben, und welche dagegen fallen zu lassen habe.

Dass auch selbst einer der am meisten denkenden und raisonnirenden Tonsetzer unseres Vaterlandes, *C. M. v. Weber*, auf eben diese Weise von der Sache dachte, ist in seinem auch in der Cäcilia (B. VII, S. 24,) abgedruckten Briefe an den Ref. dieses, in den Worten beurkundet: „Was das Silbenklauben betrifft, so hoffe ich zu wis-„sen wie man deklamiren muss; aber giebt es nicht Fälle, „wo die deklamatorische Wahrheit dem melo-

„dischen Fluss nachstehen muss? und umge-„kehrt? — Wer Teufel ist übrigens unfehlbar? ich ge-„wiss am allerwenigsten."

Und wenn Ref. diess, auch seinerseit diesem Glauben im Wesentlichen beipflichtend, an den hier vorliegenden Liedercompositionen einige, vom obigen Herrn Beurtheiler, wie es scheint, bezielte, doch nicht namentlich bezeichnete, die Betonung betreffende Einzelnheiten namentlich bezeichnen zu sollen geglaubt hat, um sowohl jenem, als auch dem Componisten, seine Aufmerksamkeit zu beurkunden, so versteht es sich eben darum jedenfalls von selbst, dass solche kleine Einzelnheiten einem Manne wie unserm *G. W. Fink* nicht als verschuldete Fehler angerechnet werden konnen; so wie wir auch überhaupt nie vergessen dürfen, dass der Componist dieser Lieder derselbe gleich begabte Dichter und zugleich Tonsetzer ist, dem wir, nebst einigen Instrumentalcompositionen, auch die genialen »Weinlieder« (Leipz. b. Peters) — die herzigliebeu »Volkslieder«*), sechs Hefte (Leipz. b. Kühnel;) — die innigen »Häuslichen Andachten«,**) drei Hefte (ebend.) — ferner die, auch unserm *C. Mar. Weber* so sehr lieb gewordenen »Sechs Lieder mit Pianof.« (Leipz. B. u. Hartel)***) — das schöne »Kindergesangbuch« †) zwei Hefte, (Leipz. bei Peters,) — verdanken, — derselbe Tongelehrte, dem wir, schon seit dem Jahre 1808 ††), als geistreichem und gelehrtem musicalischen Geschichtforscher, so vielfältige Aufschlüsse, als scharfsinnigem theoretischen Forscher so manche gelehrte Abhandlung, und als Redacteur der Leipziger allg. Mus. Ztg. so vielfältige Beleh-

*) Siehe Leipz. allg. mus. Zeitg. 1811, S. 176, 609, 193; 1812, S. 564; 1813, S. 519.
**) Ebend. 1811, S. 749; 1817, S. 711.
***) Ebend. 1812, S. 427.
†) Ebend. 1815, S. 201; 1816, S. 447.
††) Ebend. 1808, S. 193.

rung in allen Fächern des musicalischen Wissens, zu danken haben, und welchem auch die *Caecilia* *) schon vielfältige höchst schätzbare, theoretische und kritische, Beiträge verdankt.

Die Redact.

1.) **Der Rhein**, Volksgesang, Text von *Th. von Haupt*, für vier Singstimmen, Chor und Orchester-Begleitung, Op. 25; comp. von *Jos. Panny*. Ausgaben: Orchester (Partitur), Orchesterstimmen; — Militärmusik (Partitur); für vier Singstimmen allein, oder mit Clavierbegleitung; für eine Singstimme, mit Clavier- oder Guitarrebegleitung.

2.) **Kriegerlied**, mit deutschem, französischem und englischem Texte. Gedichtet von *J. Dürr*, in Musik gesetzt für Männer-Chor und Solostimmen, mit Begleitung des grosen Orchesters oder vollständiger Militärmusik; von *Ebendems.* Op. 26. Ausgaben wie oben.

3.) Scène suisse, **Concertino pour le Violoncelle**, entremêlé de thêmes originaux de l'opéra Guillaume Tell de *G. Rossini*, avec accompagnement de grand Orchestre, ou Quatuor, ou Piano (u. s. w.); von *Ebendems.* Oeuv. 27.**)

4.) **Sonate pour le Violon, sur la quatrième Corde**, avec accompagnement de grand Orchestre; von *Ebendems.* Oeuv. 28.

Sämmtlich bei B. Schott's Söhnen in Mainz, Paris und Antwerpen.

Die vorbezeichneten vier Werke sind das Erste, was Bef. von diesem Componisten bekannt geworden; er

---

*) Cäcilia, IX, 147; X, 241; XI, 75; XII, 127, 135.

**) Dieses Werk ist auch schon im XII. Bd. d. Cäcilia, Heft 48, S. 300 besprochen.

kannte diesen bis jetzo blos aus öffentlichen Blättern, in welchen sein nützliches Wirken gerühmt und einige seiner Werke vortheilhaft beurtheilt wurden. Nach genauer Bekanntschaft mit den vorliegenden finden wir jenes Urtheil im Allgemeinen bestätigt; es geht diesen Compositionen nicht ab, was doch am Ende allen Tonstücken Leben gibt: ensprechende Melodien, gute periodische Eintheilung und Modulationen zur rechten Zeit.

Das erste der genannten Werkchen ist zwar zunächst für die Bewohner des besungenen Rheines bestimmt, wird aber gewiss auch andern Musikfreunden, als heiterer Männergesang, Unterhaltung gewähren. Das Gedicht ist nicht ausgezeichnet; es fehlt demselben Zusammenhang der Ideen und an Klarheit des Ausdrucks; aber es ist munter, und sagt vom Vater Rheine viel Wahres und Schönes. Die Musik ist lebhaft und kräftig, und wird daher, vorgeschriebenermassen vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen. Einige Anklänge aus C. M. v. Webers Gesängen, z. B. die Aehnlichkeit mit dem Schwertliede am Anfang, hält man ihm wohl zu gut. — Die Begleitung mit dem Orchester, oder der vollständigen Militärmusik, muss, bei starkbesetztem Chore, seine Wirkung sehr erhöhen.

2) Der Zweck eines Kriegerliedes kann mehrfach seyn; es kann dazu bestimmt seyn, den Krieger im Felde zum Kampfe, zur Ausdauer und zur Todesverachtung zu begeistern; es kann aber auch bestimmt seyn, den Söhnen des Vaterlandes und allen Vaterlandsfreunden in friedlichen Zeiten Aufmunterung und zweckmässige Unterhaltung zu gewähren. Von der letztern Art ist das vorliegende. Die Worte sind zwar ebenfalls nicht von grossem Gehalt, gaben aber wenigstens Veranlassung zu einer feurigen und besonders in ihrer Instrumentirung sehr wirksamen Musik. Das Gedicht ist, wie man zu sagen pflegt, durchcomponirt, und zwar mit mehren Wiederholungen, so dass es dadurch nicht sowohl als Lied,

sondern vielmehr als grösseres Gesangstück auftritt. Der Anlang, oder die Einleitung von 8 Takten, besteht in einer etwas wilden, kanonischen Nachahmung, die zugleich den Anfang des Gesanges bezeichnet, welcher mit allen Stimmen im unisono beginnt, worauf mehre Solo's mit dem Chore abwechseln. Besonders eingreifend ist das Solo des Tenors nach der Wiederholung des Anfangs, bei der Worten: „Lasst die Fahnen wehen" etc., welches die Trompeten einleiten. Die grösste Wirkung liegt hier in dem Uebergange: da die Trompeten nach dem Schlusse der vorangegangenen Periode in *A*-moll, keine Terz mit anschlagen, so bleibt die Tonart so lange zweifelhaft, bis die Waldhörner, nach dem Eintritt der Singstimme, dieselbe in *D*-dur (die Saiteninstrumente pizzicato) begleiten; die Wirkung ist ergreifend und muss den Krieger lebhaft an den feierlichen Augenblick erinnern, wo er im Felde die Fahnen wehen sieht, die er mit Blut und Leben vertheidigen soll. Es folgt nun ein Trugschluss in *B*-dur, in welcher Tonart aber nur vier Takte lang verweilt, und ohne Weiteres kühn wieder in *A*-dur und dann in D-dur zurück modulirt wird. Da **Kühnheit** dem Krieger meistens sehr wohl ansteht, so würde es unrecht seyn, gegen diese **kühne** Modulation etwas einzuwenden. — Nachdem nun die Anfangsworte:

„Auf, ihr tapfern Brüder,
Schliesst den Kette wieder"

recht eindringlich wiederholt, und nach heutigem Geschmacke noch mehre verminderte Septimenaccorde angewendet worden sind, schliesst das Orchester mit einem langen, heitern Ritornell. (Angehängt ist die Partitur der Singstimmen mit englischem Texte.)

Recht freundlich hat der Verleger dieses Werk ausgestattet. Hübscher Druck, schönes Papier, mit buntfarbigem Umschlag; doppelter, schöngestochener Titel.

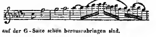
3.) Da die Menge der Compositionen für das Violoncell bei weitem nicht so gross ist, wie für manche andere Instrumente, wo das musikalische Publikum fast

überreichlich mit neuen Werken versehen wird; da wir sogar finden, dass das Repertorium der Tonstücke, welche ausgezeichnete Violoncellisten in der Regel vortragen, sich in einem sehr kleinen Zirkel von Componisten herum dreht: so müssen wir es dankbar anerkennen, wenn mehre Tonsetzer für dieses Instrument zu schreiben anfangen.

Die vorliegende Schweizerscene reiht sich nun zwar nicht den Werken der bekannten grossen Künstler auf diesem Instrumente an, indem sie nicht die Mannigfaltigkeit und Originalität in den Passagen darbietet, wie man sie bei jenen findet, dagegen ist sie aber auch nicht so schwer vorzutragen, als jene, enthält viele schöne Melodieen und ist im Ganzen sehr zweckmässig und wirksam angeordnet. Die Beimischung der Rossinischen Thema's ist zeitgemäss und wird dem Werke um so mehr Freunde erwerben. Der erste Abschnitt besteht aus einem Recitativ, dessen Einleitung, *h*-moll, nichts zu wünschen übrig lässt, und wobei auch eine Posaune und grosse Trommel, letztere jedoch nur wirbelnd, mitwirken. Die Solostimme tritt mit einem Trugschluss, welcher durch ein Verhallen ins Pianissimo vorbereitet wird, plötzlich mit dem, *ff* angeschlagenen, verminderten Septimenaccord (cis) sehr originell ein, und fährt, gesangähnlich, in ernsten Tönen fort. Diesem schliesst sich ein Andante religioso, *G*-dur, wobei der Spieler seine Kraft in fester Haltung des Tones bewähren kann. Eine begleitende Glocke, die sich in einzelnen Klängen dabei hören lässt, verstärkt den Effect ungemein. Dem folgt ein Andantino in *Es*-dur, mit dessen zarter und gesangreicher Melodie sich zuletzt ein obligates Clarinett vereinigt. Ein ziemlich langes, aber unbedeutendes Tutti wird nun hier angereiht, worauf endlich ein recht liebliches Thema, Allegretto grazioso in *G*-dur, eintritt und, mit drei Variationen und Coda, den Beschluss macht, wobei der Violoncellist noch einige Fertigkeiten zu entwickeln Gelegenheit hat. Da das Ganze, wie gesagt, nicht zu schwie-

rig auszuführen ist, so kann es um so mehr auch minder Geübten mit Recht empfohlen werden.

4.) Diese Sonate ist also in der Manier des Wundermannes Paganini geschrieben, der übrigens, wie wir nunmehr wissen, in seiner frühern Zeit, gleichsam nur zum Scherz, in einem gewissen Zirkel ein ganzes Tonstück auf einer Saite spielte; und weil dies Beifall fand und er es in einer Art auszuführen vermag, wie kaum ein Anderer: so gibt er auch noch gegenwärtig seinen Vorträgen dadurch mehr Abwechslung. Auch ist nicht zu läugnen, dass der eigenthümliche Ton, welcher dadurch der Geige entlockt wird, der etwas Leidenschaftliches, selbst Weinerliches, von Natur an sich trägt, die Mannigfaltigkeit der Tonfarben dieses Instruments noch vermehrt. Dass diese nun auf alle Weise von den modernen Componisten benutzt werden, ist in der Ordnung. Aber mehrere ganze Tonstücke in dieser Art herauszugeben, finden wir dennoch nicht gerathen; denn dadurch, dass sie einseitig vorgetragen werden müssen, werden sie doch auch zugleich einseitig. Indessen soll durch diesen Ausspruch die Herausgabe dieser Sonate nicht gemissbilligt werden. Die Sache der besondern Cultur der G-Saite ist neu, und manchem Geiger, der diese Cultur ebenfalls vernehmen will, kann damit ein Dienst geschehen; denen aber, welche sich schon mit der Paganinischen Schule befreundet haben, wird sie willkommen seyn; und diese werden auch wissen, wie Sätze wie folgender



auf der G-Saite schön herauszubringen sind.

Die Composition an sich ist lobenswerth: sie ist fast ganz Melodie, und diese ist dem leidenschaftlichen Charakter gemäss gehalten, wie er zu einem solchen Ton-

stücke erforderlich scheint. Sie besteht aus einem Recitativ, Andantino consentimento, und dann aus einem Thema mit einigen Variationen.

J. A. Gleichmann.

Der Rhein, Volksgesang, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen, mit oder ohne Clavierbegleitung, von *Jos. Panny*. Op. 25. Pr. 1 fl.

Derselbe Gesang für Eine Singstimme mit Clavier- oder Guitarre-Begleitung. Mainz und Antwerpen bei Schott. (Derselbe Gesang auch mit Orchester- oder Harmonie-Begleitung.)

Referent, der nur Zeuge von der Aufführung der erstern vierstimmigen Behandlungsweise und des die Strophen schliessenden, theils kleineren, theils allgemeinen Chors, gewesen ist, hat — was bei so vieler neuern Musik gar nicht der Fall war — sein Gefühl kräftig und wohlthuend angesprochen gefunden, und bei sich selbst die Bemerkung machen müssen, dass wahrhaft deutscher Gesang eine Innigkeit zum Grundcharakter hat, die sich von jener ausländischen Weichlichkeit, welche mehr sinnliche Erregung, als Erfassung des Gemüths, beabsichtigt und erreicht, eben so entfernt hält, als wahre Begeisterung von der so oft affectirten Genialität, die auf noch nie gehörten Melodieen studirt und, eben weil das Bestreben so sichtbar wird, nüchtern lässt.

Alles was Referent bisher von Herrn Panny gehört hat, ist ihm vollständiger Beweis gewesen, dass dieser Tonsetzer nicht componiren **will**, sondern componiren **muss**, weil ihn der Genius treibt, und — das Kennzeichen wahren Genies — **einmal** sich gar nicht darum kümmert, was die Leute dazu sagen, wenn er seinen eignen Gang geht, und **anders** nicht in künstlichen, bestechenden Tonfiguren, sondern in einfachen Melodieen

und mit wenigen Mitteln die Seele des Zuhörers durchdringt. Inmitten seiner kräftigen Sätze spricht oft ein Geist absichtsloser Wehmuth heraus, welche jene Sehnsucht (die alle wahre Kunst mehr oder weniger erregt) nach Etwas, das in den Bedingungen dieses Lebens nicht gegeben ist, aus der Tiefe des Herzens heraufruft, und welche vielleicht das sicherste Kennzeichen der eigentlichen Poesie in allen Kunstgattungen seyn mag.

Herr Panny hat, in ganz eigenthümlicher Behandlungsweise, Strophengesänge mit vollem Orchester und ganz besonders ergreifender Instrumentirung, hier in Mainz gegeben. Die Grösse der Wirkung auf das Publikum mochte besonders mit in der leichten Fasslichkeit der Chöre liegen, die, für den nicht eigentlich musikalischen Theil der Zuhörer, bei sonst höchst gelungenem und vortrefflichem, fugirten oder streng gehaltenen Chorgesange, häufig ganz unverstanden und daher auch ungenossen bleiben, und lediglich auf den Kenner berechnet sind. Da der grössere Theil der musikalischen Welt in neuster Zeit unglaublich irre geleitet und durch charakterlose Musik verwöhnt ist, so bleibt es eine sehr schöne Aufgabe für tüchtige Componisten, sich einmal des armen Volks zu erbarmen, und durch ähnliche Bestrebungen, wie Herr Panny, künstlerische Gerechtigkeit zu üben. Referent weiss sehr wohl, dass sich einzelne Gesellschaften hie und da gebildet haben, um das Verlorne wieder aufzusuchen, und die bestäubten Partituren alter Klassiker wieder zu Ehren zu bringen, welche über dem, fast mit Verachtung der wahren Kunst aufgetischten und in goldgieriger Eile gefertigten, fremden Leichtsinn heutiger Opernkost ganz in Vergessenheit gerathen sind; allein diese Gesellschaften sind einmal geschlossene und suchen sich sodann durch alte Musterwerke emporzubilden, welche denen nur erst Genuss gewähren können, die die musikalischen Vorhallen schon durchlaufen haben.

Der oben angezeigte Volksgesang wird überall, wo er sich hören lässt, willkommen seyn, allein es war weniger der Zweck des Referenten diese verdienstliche Arbeit besonders herauszuheben, als das musikalische Publikum auf ihren Verfertiger überhaupt aufmerksam zu machen.

Dr. Aab.

1.) Centabile et thème varié, suivis d'un Allegretto, pièce facile pour le Violoncelle, av. accomp. de deux Vlons., Alto et Basse; par *Bern. Romberg.* Op. 50. Pr. fl. 1 C. M = 16 gr.
2.) Dasselbe Werk, blos mit Pianof. Begleitung. Pr. fl. 1 C. M = 16 gr.
3.) Concertino, pièce facile, pour le Violoncello, av. acc. de 2 Vlons., Alto, Flûte, 2 Hautb., 2 Bassons, 2 Cors et Basse; par *Bern. Romberg.* Op. 51. Pr. fl. 2 30 kr = 1 thl. 16 gr.
4.) Dasselbe Werk, blos mit Pianofortebegl. Pr. fl. 1 C. M = 16 Gr.
5.) Quatrième Collection d'airs Russes, variés pour le Violoncelle, av. acc. de 2 V., A. et B., Fl., 2 Hautb., 2 Bassons et Timb.; par *Bern. Romberg.* Op. 52.
6.) Dasselbe mit Pianofortebegl. Pr. fl. 1 C. M. = 16 gr

Sämmtl. bei Haslinger in Wien.

Was wir erst vor ganz Kurzem (vorstehend S. 60) über das ganz allerliebste Divertimento op. 46. desselben grossen Meisters zu rühmen gefunden, findet alles in den vorstehend erwähnten neueren Compositionen sich wieder. Namentlich kann man, im Interesse all derjenigen Freunde des Violoncells, welche, ohne grossen mechanischen Schwierigkeiten gewachsen zu seyn, doch mit Präcision, mit Reinheit, mit Geschmack und selbst mit Grazie vorzutragen vermogen, es nicht genug mit Freude und Dank erkennen,

wie der seines Instrumentes so unumschränkt mächtige, jede Schwierigkeit in so unnachahmlich graziöser Leichtigkeit verschleiernde Virtuose es so schön versteht, sich dem Bedürfnisse derjenigen Künstler und Kunstfreunde anzuschliessen, welche grössere mechanische Virtuosität entweder nicht besitzen, oder es etwa vorziehen, minder anspruchvolle, aber dafür desto ansprechendere Solostücke in Concerten oder Privatzirkeln vorzutragen, und dadurch sich mehr Wohlgefallen als Bewunderung zu erwerben.

Das Gesagte, vorzugsweise von den unter Nr. 1, 2, 3, 4, genannten Werken geltend, gilt auch von Nr. 5 und 6, mit dem geringen Unterschiede, dass diese Variationen ein Wenig schwerer sind.

Obgleich sämmtliche Werke eine ausführlichere Lob als das vorstehende verdienten, so halten wir ein solches doch für überflüssig bei Compositionen, welche sich so sehr theils schon durch sich selbst, theils durch den grossen Namen ihres Verfassers, empfehlen. — Stich und Papier sind ausgezeichnet schön. *Rd.*

Olimpia, grosse Oper in 3 Acten, in Musik gesetzt — vom Ritter *Spontini*, in vollständigen Clavierauszug eingerichtet vom Componisten, mit deutschem und französischem Texte. Zweiter Act.

Desgl. dritter Act *).

Berlin, in Ad. M. Schlesinger's Buch- und Musikhandlung Preis: II. Act. 4 Rthlr. 12 gGr. III. Act 5 Rthlr.

Das herrliche Werk selbst haben wir bereits früher ausführlich und seinem hohen Werthe gemäss besprochen **),

---

*) Durch Versehen verspätet.

**) Caecilia, II. Bd. (Heft 5) S. 1—27; nachgedruckt mit wenigen Auslassungen im Freimüthigen Nr. 53 und 54 v. 17 u. 18 Mz. 1825, S. 212 flgg. u. S. 215 flgg.

auch den früher erschienenen Clavierauszug des ersten Acts bereits nach Würden gerühmt *). Das dort Gesagte gilt nun auch von den hier angezeigten Abtheilungen, und so darf die musikalische Welt sich zur Vollendung dieser Herausgabe Glück wünschen, auf welche der Verleger auf den ersten, so wie auch auf die folgenden Acte rühmenswerthe Sorgfalt verwendet hat **).

D. Rd.

---

*) Caecilia III. Bd. (Heft 9) S. 51.

**) Wir haben gelegenheitlich unserer in der vorstehenden Note erwähnten Anzeige des ersten Acts S. 53 die Bemerkung gemacht: »Die Auflage, in hoch-»Folioformat, ist schön und wohl splendid zu nen-»nen, dafür aber auch der Preis für diesen ersten »Act, (freilich 170 grosse Folioseiten,) nicht eben ge-»ring.« Es hat hierüber der Herr Verleger uns die briefliche Mittheilung und Gegenbemerkung gemacht: der Preis, à 3 1/2 Gr. pr. Bogen sei keineswegs hoch zu nennen. Um jedes Missverständnis abzuschneiden, erwähnen wir daher hier eigens, dass der Preis des ersten Actes 6 Rth. = 144 Ggr. für 170 Gross-Folioseiten = 42 1/2 Bogen, also etwas weniger als 4 gGr. pr. Bogen beträgt, für die zwei letzten Acte aber 9 Rth. 12 gGr. = 228 Gr. für 230 Seiten = 57 1/2 Bogen, also gleichfalls etwas weniger als 4 Gr. pr. Bogen, — und der Preis des Ganzen zusammen 15 1/2 Rthlr. = 360 gGr. für 400 Seiten = 100 Bogen, also überhaupt Etwas weniger, als 4 gGr. pr. Bogen.

Dass um diesen Preis die Verehrer der Spontinischen Muse eine sehr schöne, vorzüglich correcte und vollständige Ausgabe erhalten, haben wir bereits ausgesprochen.

Zur Vergleichung des angesetzten Preises mit den gewöhnlich laufenden Ladenpreisen, theilen wir übrigens unsern Lesern hier gelegenheitlich die nachstehende, uns von einem in diesem Fache genau unterrichteten Manne mitgetheilte, Tabelle der jetzt üblichen Ladenpreise mit.

Simrock satzt Nachstich pr. Bogen 50 Cent. = circa 14 kr. = 3 Ggr. Eigenthum etwas höher.

Leipzig hat 4 gr. pr. Bogen, oft auch mehr, Nachstich manchmal nur 3 gr.

André 15 — 16 — 18 kr. pr. Bogen.

Galerie des musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, par *F. J. Fétis*. Livr. 1, 2, 3. Paris et Bruxelles. (Vergl. Cäcilia VIII Bd., S. 119.)

Beurtheilt von

Herrn Professor *G. C. Braun* und Herrn Galeriedirector Dr. *M. Muller*.

Nicht allein in musicalischer, sondern auch in malerischer und lithographischer Hinsicht nimmt das vorliegende Werk vorzügliches Interesse in Anspruch.

Die zeichnenden Künste haben durch die Erfindung der Lithographie, und bei dieser besonders durch die Anwendung des Kreidedrucks, eine neue Vervollkommnungsstufe erstiegen. Der beschwerliche Mechanismus des Grabstichels erfodert schon an und für sich eine höchst mühselige Uebung; nur Wenigen gelang es, die damit verbundenen Schwierigkeiten zu überwinden und sich zu wahrhaft artistischen Leistungen zu erheben. Das in Linien oder Punkten bestehende Mittel aber, den Schatten darzustellen, verführte bisher auch den blossen Zeichner zu ähnlichen glänzenden Strichen und schimmernden Punkten einer conventionellen Manier, welche jedoch wohl eben so sehr gegen die Wahrheit der Schatten streitet, als die aus Buchstabenschrift zusammengesetzten Zeichnungen *). Durch die Lithographie ist die Ver-

Schott 12 — 14 — 15 kr. pr. Nachstich, 15 und 16, auch 18 kr. Eigenthum.

Wien auch 15 a 18 kr. pr. Bogen.

Paris	Bogen	fs.		
1	Bogen	1 fs.	50	auch noch theurer.
2	»	2 »	25	
3	»	3 »	—	
4	»	4 »	—	
5	»	4 »	50	
6	»	5 »	—	

*) Es werden sogar öfters Portraite berühmter Personen zum Verkauf angeboten, deren Züge in der Nähe betrachtet aus zusammenhängender Schrift bestehen. *M.*

vielfältigung der Zeichnungen von solchem Nothbehelfe unabhängig geworden, da durch die Kreidezeichnung die Gradation des Schattens ohne alle Unterbrechung gegeben, und so Alles geleistet werden kann, was bisher nur unvollkommen in der Aquatinta- und geschabten Manier, wobey ein zu schwieriges Mittel zwischen den Willen des Künstlers und seine Ausführung trat, erreicht wurde.

So haben wir seit der Erfindung der Lithographie eine Menge höchst vortrefflicher Abdrücke nach Zeichnungen und Gemälden gesehen, die oft den, nach eben den Originalen früher bearbeiteten vortrefflichen Kupferstichen den Rang streitig machen.

Wenn demnach die Gebrüder *Boisserée* und *Bertram*, durch die vortrefflichen, grösstentheils von *Strixner* gezeichneten Nachbildungen ihrer Gemälde, dem Zeitalter dieser Erfindung ein würdiges Denkmal in Teutschland gesetzt haben, so blieb auch in Frankreich die Vervollkommnung der lithographischen Kreidezeichnung nicht zurück, und manche in Paris erschienene Abdrücke sind bis jetzo noch von keiner andern Nation übertroffen worden. Unvergleichlich sind in ihrer Wirkung die vollkommensten lithographirten Arbeiten der Franzosen, ohne Tonplatten, blos auf chinesisches Papier abgedruckt.

In dieser Art sind seitdem unzählige Werke erschienen, wodurch unter andern auch das Andenken berühmter Personen der Vor- und Mitwelt den Nachkommen recht lebendig überliefert werden wird; so seit einigen Jahren: die Iconographie des Contemporains, die Iconographie des célèbres Etrangers, die Galerie des Généraux français, die der Médecins célèbres u. s. w. Sie machen Anspruch auf den ungetheiltesten Beyfall und können, ohne Nachtheil, mit dem berühmten Portraitwerke von *van Dyck* verglichen werden, welches bisher einzig in seiner Art war, um so mehr, als die lithographische Behandlung

weit geeigneter zu Portraiten ist, als die bey diesem angewendete Manier des Grabstichels und des Scheidewassers.

An die gedachten Sammlungen schliesst sich nun auch unser vorliegendes Werk, die Galerie des Musiciens célèbres an. Es ist ein eigentlicher Ehrentempel zur Erhaltung des Andenkens grosser, mit Genie begabter Tonkünstler aller Nationen, und wird in dieser Hinsicht für immer die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt verdienen, um so mehr, da die Ausführung der Bildnisse in den bis jetzo vorliegenden drey ersten Lieferungen von denselben Künstlern besorgt worden, deren Hand auch die vorgedachten Werke zierte, und die, diesem Kunstzweige ausschliesslich lebend, sich eine ausserordentliche Leichtigkeit und Uebung in der Darstellung erworben haben, so dass sie das Characteristische eines guten Gemäldes täuschend wiederzugeben im Stande sind.

Wir wollen die Blätter der nunmehr vorliegenden drei ersten Lieferungen der Reihe nach betrachten.

Die erste Lieferung enthält, wie bereits in der früheren Anzeige der Sammlung (Caecilia Bd. III, S. 119) erwähnt worden, die Bildnisse von *Gluck*, *Viotti*, *Méhul* und *Garat*.

1.) *Gluck*, gezeichnet von *Maurin ainé*. Man sieht es der Zeichnung sogleich an, dass sie nach einem guten Oehlgemälde ausgeführt seyn muss; sie ist völlig rund modellirt und, bis in die kleinsten Einzelnheiten, wahr in den Farbentönen. Rock, Pelzkragen und Handkrause ganz nach dem Leben, vor allem aber das von Blatternarben zerrissene Gesicht dennoch kräftig und in harmonische Uebereinstimmung gebracht. Der Maler dieses Bildnisses *) hat es verstanden, die Seele des vortrefflichen

*) Leider ist sein Name unter dem Bilde nicht angege-

Künstlers auch durch seine nicht günstig geformten Züge durchblicken zu lassen, wozu der begeisterte Blick nach oben sinnreich gewählt ist.

II.) *Viotti*, gezeichnet von demselben Meister. Die Ausführung dieses Blattes ist wahrhaft glänzend zu nennen; das weisse Haupthaar zeigt sich im richtigsten Lokaltone durch dunkele Gesichtsfarbe, besonders um die Gegend der Nase; überhaupt ist der Kopf wohlgerundet, von kräftigem Ausdrucke, und das Beywerk mit grosser Leichtigkeit behandelt, bis zum Orden der Ehrenlegion, der ganz frey auf der Spitze der Rockklappe schwebt.

III.) *Mehul*, gezeichnet von *Maurin*, (Bruder des erstern?) Einer der kräftigsten Köpfe der Sammlung, mit dem übrigen Beywerke in einem dunkeln ernsten Tone gehalten, wobey das Korn der Kreide bis in die tiefsten Schatten offen und durchsichtig bleibt, eine Schwierigkeit, die nicht immer so gut überwunden wird. Nur die Haare sind, mit etwas zu langen Linien, in Manier ausgeartet, und eben so ist die Contourlinie an der Nase auf der Lichtseite auffallend scharf gezogen.

IV.) *Garat*, gez. von *A. Maurin*. Der Kopf ist im Profil, vermuthlich nach einer blosen Zeichnung, dargestellt, wobey der geöffnete Mund ihm einen gewissen Anstrich von Taubheit gibt. Auch erscheint das Ohr zu den übrigen etwas starken Zügen zu schmal und schwach, sonst ist die Ausführung auch dieses Blattes recht lobenswerth; nur hätten die Kreuzschraffirungen am Rocke, nach den vorhin erläuterten Ansichten, als dem Wesen einer Kreidezeichnung auf Stein widersprechend, vermieden werden sollen.

---

ben, sondern blos der Zeichner. Warum pflegt man nur so höchst selten die Namen der Maler unter den Bildnissen angegeben zu finden? Es würde das Interesse am Bilde um Vieles erhöhen, und dasselbe dem Kenner in doppelter Hinsicht werth machen. *M.*

Die **zweyte Lieferung** steht, in Hinsicht des artistischen Werthes der gewählten Bildnisse, der höchst vollendeten Steinzeichnung und des reinen Abdruckes, der ersten völlig gleich. Mit *Grétry* beginnt dieses Heft und schliesst mit *Joh. Sebastian Bach*, in die Mitte fassend *J. L. Dussek* und *Arcangelo Corelli*.

V.) *André Ernst Modest* **Grétry** war geboren in Lüttich 1741, 11. Febr. von einem armen Musiker an der Collegialkirche von St. Dionys. Eine schwache Körperanlage schien ihm ein kurzes Daseyn zu versprechen, indess lebte er lange und war selten krank. Im 6ten Jahre wurde er als Chorknabe bey der Collegiale unterrichtet, und bey einer knechtischen Lehrmethode gingen seine musikalischen Fortschritte sehr langsam von statten, so dass man sogar verzweifelte, ob er je Musik erlernen werde. Ein merkwürdiges Beispiel, wie eine schlechte Lehrart allen Geistesschwung selbst eines entschiedenen Talents lähmen kann! Endlich bekam er in *Leclerc* einen bessern Lehrer, und eine Gesellschaft italiänischer Sänger, welche nach Lüttich kam, führte die Opern von Pergolese, Buranello, und andere auf, ein Ereigniss, das auf die Entwickelung des jungen Talents den günstigsten Einfluss hatte. *Grétry* begann nun sogleich selbst, sich im Satze zu üben und schrieb ein Motett zu 4 Partien, und eine Art musikalischer Fuge verschaffte ihm den Vortheil, dass ihn *Renekin*, Organist an der Hauptkirche, dann *Moreau*, den Contrapunkt lehrten, wobey er aber Ungeduld und den Drang des eignen Schaffens so fühlte, dass er sechs Symphonien machte, welche mit Erfolg aufgeführt wurden. Hier wird mit Recht die Bemerkung gemacht, dass *Grétry* in einem Alter, wo noch Leidenschaften und Triebe zu stark sind, erst die Anfangsgründe erlernte und desswegen immer in der Kunst des Schreibens zurückblieb und sich nicht leicht ins Neue finden konnte.

Im 18ten Jahre trieb ihn sein Eifer nach Rom, wo er, unter *Casali's* Leitung, vier bis fünf Jahre Contrapunkt studirte. Doch sein Hang zum dramatischen Ausdruck

herrschte auch hier wieder vor und hinderte ihn, mit Gründlichkeit das ihm Fehlende zu treiben. Er componirte Einiges mit Beifall, aber die Partitur von *Monsigny's* Rose und Colas, welche ihm ein Secretär der französischen Gesandtschaft geliehen hatte, bestimmte plötzlich seinen künftigen Beruf: die komische französische Oper ward seine Leidenschaft. Im Jahr 1767 verliess er, nach 9jährigem Aufenthalte, Italien, kam nach Genf, wo er Isabelle und Gertrude schrieb, endlich aber, von *Voltaire* ermahnt, geradezu an den Erndteplatz höheren Ruhms, nach Paris sich wandte.

Aber die Lorbeern grünten ihm auch hier nicht sogleich. Zwei Jahre lang zog er sich im Dunkel unrühmlich hin. Kein ausgezeichneter Dichter wollte für ihn schreiben. Endlich übergab ihm denn doch ein eben so unbekannter Poet, als er Tonsetzer war, die Oper: *Les Mariages samnites.* Aber welches Missgeschick! bei der Aufführung vor dem Hofe missfiel das Stück gänzlich, und *Grétry* litt dabei, wie der Vater eines peinlich verurtheilten Kindes, schon vor der Aufführung. Er schreibt darüber: „Es gehört eine geübte Feder dazu, um das, was auf den Mienen der versammelten Musiker lag, zu schildern; eine eisige Kälte herrschte überall; wenn ich, während der Ausführung, mit meiner Stimme oder mit Gebärden diese fühllose Masse wieder aufregen wollte, so hörte ich zu meinen Seiten Gelächter erschallen." Aber, unter den vielen Hörern war Ein Kenner: der Graf *v. Creutz*, Schwedischer Gesandter, nahm sich des Verlassenen an und bestimmte *Marmontel*, ihm die kleine Comedie: Der Hurone, zu übergeben. Die Ausführung gelang, und nun boten den folgenden Tag 6 Dichter dem Tonkünstler ihre Werke an. — Der leichte anmuthige Ton der Arien verkündete schon *Grétrys* Talent für das Ausdrücken der Worte, aber die musikalischen Formen hatten noch keine Eleganz.

Einige Monate darauf erschien *Lucile*, worin sich ein allgemein bekanntes Quartett befindet: Ou peut-on

être qu'au sein de sa famille? Dann aber setzt ihn sein *Tableau parlant* in den Rang der ersten Künstler, und es hat den Meister überlebt. *Sylvain*, *les deux avares*, et *l'Amitié à l'épreuve* erschienen 1770, und im Jahre darauf *Zemire et Azor*, voll der glücklichsten Motive und einer dichterischen Geistesfrische. Nichts ist eleganter als die Arie: Les esprits dont on nous fait peur. Auf *L'Ami de la maison* folgte *Rosiere de Salenci* im J. 1774, frisch, edel, dramatisch, worin die Arie *Ma barque legère*.

Für die lyrische Tragödie war Grétry nicht geboren. Er konnte den hohen Ton keine 5 Akte hindurch halten, obgleich er im Einzelnen Ausdruck hatte. Daher gelangen ihm solche Werke wie *Céphale et Procris*, *Andromaque* u. a. wenig. Indess erhöhten seinen Ruf die Erzeugnisse: *Le jugement de Midas*, *l'Amant jaloux*, *les Evénemens imprévus* (1779), *Aucassin et Nicolette*, *l'Epreuve Villageoise* (1784), und vor allem *Richard Coeur-de Lion* (1785). Letzteres brachte ihn auf den Gipfel, so dass er in der komischen Oper seitdem in Frankreich keinen Nebenbuhler fand. *La Caravane de Caire*, *Panurge* und *Anacréon chez Polycrate* gaben der Oper eine Art Mittelgattung, und *Panurge* ist eine Opera buffa.

Indessen bildete sich während der Revolution durch *Mehul* und *Cherubini* ein neuer Geschmack in der Musik, welcher, stärker in der Harmonie, reicher in der Instrumentirung und kraftvoller, die Erzeugnisse *Grétry's* mehrere Jahre von der Bühne verdrängte. Dies erweckte seine Eifersucht, und er quälte sich, in der neuen Manier zu arbeiten, welches aber steif und dürftig ausfiel.

Der berühmte Acteur Elleviou brachte aber die Opern *Grétry's* wieder zu Ansehen, und seitdem gefallen sie beständig. Sein Hauptverdienst besteht in dem Gesang und im musikalischen Ausdrucke der Worte, wobey er, in's Kleine gehend, die Wirkung der Massen vernachlässigte.

Nach vielen Verlusten in der Revolution gab ihm *Napoleon* ein Jahresgehalt von 6000 Francs, und der Er-

trag seiner Stücke entschädigte ihn völlig. Frau und Kinder überlebend, (er hatte eine Tochter, welche die Musik von *Le Mariage d'Antonio* und *Louis et Toinette* schrieb), war sein letzter Aufenthalt die Einsiedelei von *J. J. Rousseau*, wo er auch im Jahre 1813 den 24. Sept. starb. Sein Körper wurde nach Paris gebracht und von allen Arten Künstlern und Gelehrten feierlich bestattet am 27. September.

Das hier abgebildete Gesicht, gezeichnet von *Maurin*, trägt die Lebhaftigkeit des Geistes, die Unruhe seines Schaffungstriebes, so wie zugleich mehr das Zierliche als Grossartige seines Styles. Dabey ist satyrische Laune und Feinheit in den Falten am Mund and Wangen, so wie in dem etwas zugedrückten Auge sichtbar. Er ist für die Musik ganz der Repraesentant seiner Zeit und seines Volkes (denn obgleich er Niederländer war, so gehört doch die Art seiner Bildung Frankreich an), die in einem gewissen Modegeschmack sich gefiel, und zum Reincharakteristischen und Grossen weder Kraft noch Liebe hatte.

Die etwas geschlossenen, gegen die sichtlichen Eindrücke verwahrenden Augenlieder scheinen übrigens recht eigentlich den Künstler zu charakterisiren, der bloss in weichen Harmonien lebt und leben will.

Auch dieses Bildniss ist zart und verständig gehalten, so dass man darin den weichen gefälligen Pinsel des Originals vollkommen erkennen kann. Dieses Bild ist übrigens das erste und einzige, auf welchem der Name des Malers, *Robert Lefebre*, angegeben ist.

VI.) *J. L. Dussek*, geboren zu Czaslau 1761 und gestorben 1813, der Meister, welcher das Pianoforte zuerst siegreich über andere Instrumente erhob und treffliche Compositionen für dasselbe lieferte. — Das vorliegende Bild ist ebenfalls von *Maurin* gezeichnet. Vermuthlich nach einer blossen Bleistiftzeichnung, denn der Kopf ist zwar gehörig charakterisirt, aber ganz ohne malerische

Haltung; nur im Roche zeigt sich das schöne Helldunkel, welches diese Kreidezeichnungen gewöhnlich auszeichnet; auch ist der ganze Körper im Verhältniss zum Blatte etwas zu gross und breitschulderig, wodurch denn im Ganzen dieses Bildniss gegen die übrigen gar zu materiell absticht.

VII.) *Arcangelo Corelli*, geb. 1653 zu *Lusignano*, gleich berühmt als Violinist wie als Tonsetzer, von welchem, — so sagt der Herausgeber — Mattheson, (man sieht, die Franzosen fangen an Werth auf teutsches Urtheil zu legen,) — von welchem Mattheson, der sonst kein Complimentenmacher war, doch behauptete, er sey der Fürst aller Tonkünstler, und den Gasparini *Virtuosissimo di violino, e vero Orfeo di nostri tempi* nannte. Einige Anecdoten von ihm beweisen die Sanftmuth und doch das Selbstgefühl dieses edlen Mannes. Einst liess er sich in einer sehr zahlreichen Versammlung hören, bemerkte aber, dass jeder sich zum Plaudern anschickte; da legte er seine Violin mit der Aeusserung nieder, er fürchte die Unterhaltung zu stören. Natürlich verschaffte ihm dies augenblickliche Stille. Ein andermal spielte er vor Händel die Ouverture der Oper: „der Triumph der Zeit" von diesem Tonsetzer. *Händel*, unwillig, dass er sie nicht in seiner Manier spielte, entriss ihm mit seiner gewohnten Heftigkeit die Violine und begann selbst, sie zu spielen. *Corelli* sagte ruhig zu ihm: „Mein lieber Sachse, diese Musik ist im französischen Style, darauf verstehe ich mich nicht."

Das hier vorliegende Bild *Corelli's* ist ebenfalls von *Maurin*. Auffallend beweiset es, welch einen günstigen Einfluss ein gutes Original auf die danach ausgeführte Zeichnung bewährt; mit wahrer Lebendigkeit hebt sich hier der Kopf vom Papier, und die Augen scheinen zu erglänzen. Nur im Munde und in der Nase sind vielleicht die Kraftstriche zu sehr als Linien behandelt. Die Perüke und das übrige Beywerk sind ebenfalls wieder

mit der gewohnten Meisterhaftigkeit behandelt; besonders die beiden herabhangenden weissen Kragenzipfel.

VIII.) *J. S. Bach*, geb. 1685 zu Eisenach, gezeichnet von *Maurin ainé*.

Eine gewisse steife Accuratesse im Anzuge, der sich in den meisten teutschen Bildnissen jener Zeit wiederfindet, bestärkt uns in der Ueberzeugung, dass die hier dargestellten, einem biedern ordnungsliebenden Manne angehorenden Züge, nach dem Leben entworfen sind. Auch an diesem Bilde ist die Ausführung sehr lobenswerth; nur fallen die Haare unten an der Perüke etwas zu dick aus, so dass sie starkem Messingdraht gleichen.

Die dritte Lieferung enthält wieder vier Bildnisse: *Beethoven, Lulli, Angelica Catalani* und *Palestrina*.

IX.) Beethoven (*Ludw. Van.*), geboren 1772 zu Bonn, wo sein Vater Musiker an der Kapelle des Hurfürsten von Cöln war. Die ersten Grundsätze seiner Kunst erlernte er von dem Hoforganisten Neefe und machte so rasche Fortschritte, dass er bald die Vorspiele und Fugen von J. S. Bach correkt spielen konnte. Wir bemerken also hier gleich anfangs, dass Beethoven mit ächter Kernmusik, und zwar mit der heiligen, bekannt wurde, wodurch wohl die Fundamente zu seinem grossen Styl gelegt wurden, den man die Anwendung der höchsten Freiheit im Gebrauche der Kunstmittel zum Zwecke innerlicher, genialer Ton-Vorstellungen nennen könnte. Schon im 11ten Jahre fühlte er den Trieb, selbst hervorzubringen, und Sonaten, ein Marsch und Arien für das Piano kamen zu Speier und Mannheim 1783 heraus. Man bemerkt in diesen ersten Erzeugnissen, obwohl er sie nicht anerkennen wollte, trotz des Unzusammenhängenden in den Ideen, doch etwas Ungewöhnliches. B. vervollkommnete indess sein Pianospiel und besonders das Improvisiren, worin ihm noch Keiner gleichkam. Lange blieb Beethovens unter einer etwas rauhen trübseligen

Hülle verschleierter Geist unbeachtet, bis ihn der Kurfürst im J. 1792 mit einer Pension nach Wien schickte und ihn Haydn empfahl, der aber in ihm immer nur den Clavierspieler bemerken wollte. Doch unterstützte er, nach der Güte seines Charakters, den Künstler wo er konnte und empfahl ihn, als derselbe Wien 1795 verliess, an Albrechtsberger in London, den geschicktesten Contrapunktisten von Deutschland. Dennoch war der geistige Typus bei Beethoven schon so weit festgestellt, dass die Correctheit seines Meisters dennoch an dieser Eigenthümlichkeit nicht mehr haften wollte und eine vollkommene Reinheit des Styls nie mehr für ihn zu erringen war. Im Jahr 1801 verlor er seinen Beschützer, den Kurfürsten von Cöln (der gleich den übrigen geistlichen Kirchenhäuptern den Künsten gewogen war), und musste nun auf eignen Erwerb denken. Aber sein finstres, herbes, zurückgezogenes Wesen machte ihm nicht viele Freunde, doch die wenigen, welche darunter den herrlichen Genius würdigten, blieben es bis an sein Ende. Indess sind leider oft solche Würdiger der Kunst nicht eben auch die reichen Mäcene derselben, und (so wirft uns der Franzose vor!) in einem Lande wie Deutschland, das in so viele von einander unabhängige Staaten getheilt ist, und wo man das, was etwa in Wien herauskommt, ohne Scheu in München, Dresden, Stuttgart (oder umgekehrt) nachdruckt und nachsticht, kann der Verleger dem Componisten nur einen sehr mässigen Preis bieten. Doch wir hoffen, dass bald auch das von uns nicht mehr als Kunsthemmung wird länger vom Ausland nachgeredet werden können. Beethoven empfand es sehr übel und war immer in einer gedrängten und bedrückten Lage. In dieser beschloss er denn 1809 die Stelle eines Kapellmeisters am Hofe Hieron. Napoleons anzunehmen, was aber doch, zur Ehre von Wien, der Erzherzog Rudolph und die Fürsten von Lobkowitz und Kinski verhinderten und ihm einen Jahrgehalt von 4,000 fl. zusicherten, unter der einzigen Bedingung, dass er in Wien

oder doch Oesterreich seinen Sitz nehmen, und sich nicht ohne ihre Zustimmung entfernen dürfte.

Indess traf den ohnehin melancholischen Künstler noch ein Unglück (wenn wir etwas so nennen können, was unsre innere Welt oft mehr entfalten und mit einer höhern Ordnung der Dinge allmählig in nahen Zusammenhang bringen soll); er ward taub, wenigstens so schwach-hörig, dass er ein in der Nähe aufgestelltes Orchester nicht hören konnte. Der Mechaniker Mälzel aber verschaffte ihm doch, sagt man, das Vergnügen, sein Piano zu hören, indem er eine akustische Vorrichtung darüber anbrachte, was ihm die Töne zuführte. Diese Entbehrung oder Schmälerung des höchsten seiner Genüsse, machte seine letzten Lebensjahre, die er meist in Baden, etwa fünf Stunden von Wien, zubrachte, noch trüber; er ging immer allein und suchte die einsamsten Gegenden, wo er wandelnd seine Compositionen alle im Innern erst vollendete, ehe er eine Note aufschrieb.

Den 3. December 1826 verliess er das Land, um den Winter in Wien zuzubringen. Das üble Wetter nöthigte ihn, in einer schlechten Herberge die Nacht hinzubringen; hier überfiel ihn ein Catarrh, und dieser bildete sich zu einer Krankheit aus, die ihn am 26. März 1827 der Kunstwelt entriss, um 6 Uhr und 3/4 Morgens. Zahlreich und höchst ehrend durch die Begleitung grosser Tonmeister war sein Leichenzug. Denn, bei allen Fehlern und Mängeln, war doch einer der reichsten und ursprünglichsten Musikgeister gestorben. Das Urtheil über seine Werke stellt Fetis so auf: »Man hat anerkannt, dass Urthümlichkeit aus allen seinen Erzeugnissen hervorblitzt, jedoch ist das Gesuchte nicht ganz vermieden; mitten in den Unrichtigkeiten seiner Harmonie, unterscheidet man den zarten Geschmack in den Begleitungen, die Neuheit ihrer Gestaltung, den Reichthum seiner Verschmelzung (Modulation); neben abstossenden Härten findet man Gesänge von der ausgesuchtesten Anmuth, endlich unter unzusammenhängenden und wunderlichen

Stellen (Phrasen) sieht man eine immer weiss entworfene Uebersicht des Ganzen hindurch schimmern, und die einfachsten, natürlichen Gedanken. Weniger allgemein (universal) als Mozart, übertrifft er ihn in der Sonate des Piano, deren Formen er verbessert hat, und erreicht ihn oft im Einzelnen. Wenn er nicht Heydns Reinheit des Styls besitzt, nicht mit wenig Mitteln grosse Wirkungen hervorzubringen versteht, so hat er doch mehr Fortreissendes, mehr Mannigfaltigkeit und Reichthum.» Nach dem Tode seiner Beschützer, der Fürsten Lobkowitz und Kinski, hatte er nur noch 700 fl. vom Erzherzog Rudolph, und in der Schwäche seines Geistes hatte er Bangen vor einem mittellosen Alter. Daher suchte er auch, durch Vermittelung von Moscheles, um eine Unterstützung von der Philharmonischen Gesellschaft in London nach, welche ihm auch 100 Pfd. Sterling zusandte. Man fand nach seinem Tode eine Summe von 25,000 Fr. in österreichischen Banknoten. Dies zur Widerlegung der verbreiteten Meinung, als ob man ihn habe darben lassen. Ueberdies hatte er einen Neffen bei sich, dem er viel Opfer brachte, die dieser nicht mit Denk lohnte.

Das lithographirte Bildniss zeigt den Künstler in seinen letztern Jahren, wo der Geist gleichsam sich schon von der Aussenwelt ab- und ins Innere zurückgezogen hatte, gleich einer Schnecke, die nur die empfindsamern Fühlfäden umherstreckt, und bei jeder, selbst leisen Berührung, zurückzieht. Das tiefe Auge und die grosse Stirn ist gedankenreich, die übrigen beweglichen Theile des Gesichts verrathen Wohlwollen, Gefühl und Biedersinn. Die ganze Haltung bezeichnet geniales sich Selbstüberlassen und Unbekümmertheit um alles was nicht zur Welt seiner Töne gehört.

Die Zeichnung dieses Bildes scheint dem Ref. übrigens nicht nach einem Bildnisse von Stieler gemacht, indem Ref. ein Kupfer, denselben Künstler in derselben Stellung darstellend,

kennt, worunter steht: *Decker pinx.* Die Lithographie an diesem Blatte ist ausgezeichnet, nur möchte der Wolkengrund, der, auf der rechten Seite, gar zu dunkel ausgefallen, etwas manierirt erscheinen. — Der Name des Zeichners ist nicht angegeben.

X.) *Joh. Bapt. Lully*, gezeichnet von *Hesse*. Ein rechtes Charakterbild, wie von *Rigaud* oder *Largilliere* gemalt, und in der Zeichnung bis auf die Steifheit der Lockenperüke vortrefflich wiedergegeben. Auch das kränkliche, schwermüthige Auge spricht den Beschauer mit Wahrheit an und passt vollkommen zu den übrigen, schon ziemlich verlebten Gesichtszügen.

Joh. Baptist Lully, der Schöpfer der französischen dramatischen Musik, geboren zu Florenz 1633, gestorben zu Paris 1687. Eine sehr weitläufige Lebensbeschreibung setzt die Verdienste dieses grossen Künstlers ans Licht, auf den *Santeuil* folgende sehr gesuchte Grabschrift machte: „O Tod! wir wussten wohl, dass du blind worst; indem du aber Lully hinwegnahmst, hast du uns auch bewiesen, dass du taub bist."

XI.) *Angelica Catalani*, die erste Sängerin der neuern Zeit, in einem, wie wir bezeugen können, sehr ähnlichen Bildnisse, welchem man es übrigens nur gar zu sehr ansieht, dass es nach einer Büste und nicht nach dem Leben gezeichnet ist; denn es herrscht darin ein gewisses Schwanken, eine Unsicherheit, besonders in der Gegend zwischen den Augen und eine Schwäche in diesen selbst, welche dem Bilde einen Theil seiner Lebendigkeit benehmen. Uebrigens ist auch der vorliegende Abdruck weniger als die übrigen gelungen. Die Nebensachen und Umgebungen des Kopfes erscheinen dagegen wieder mit einer meisterhaften Sicherheit wie hingeworfen, und ihr allmähliges Verschwinden und Uebergehen ins Weisse macht dabei ungefähr die Wirkung, die man auch in der Wirklichkeit gewissermassen empfindet, wenn man einen Gegenstand, wie zum Beispiele das Gesicht ir-

gend einer Person, ausschliesslich fixirt, und hierdurch gewährt dieses Blatt einen sehr angenehmen Eindruck, obschon die Anordnung des Haares in schwere Lockenrollen nach der jetzigen Mode zu symmetrisch abgetheilt, dazu wenig beizutragen geeignet ist.

Mad. Catalani ist geboren zu Sinigaglia 1782. Der Cardinal Onorati, Beschützer ihrer Familie, liess sie im Kloster von Gubio erziehen bis zu ihrem 14ten Jahre. Sie sang dort mit ihrer schönen Stimme im Chor und riss alles zu so laut werdender Bewunderung hin, dass man klatschte und der Cardinal ihr den Gesang im Chor verbieten musste. Ihr Vater, ein anfangs reicher Juwelier, der aber später grosse Verluste hatte, musste nun seine wohlgebildete Tochter der Bühne Argentina zu Rom anvertrauen. (1802). Sie erregte ungeheure Theilnahme, durchreiste während 3 Jahren Italien, lernte besonders viel in Venedig bei dem Sänger Marchesi, ging dann nach Portugall, wo sie mit Crescentini und Madame Gafforini am Ital. Theater verpflichtet war. Von da abgereist, erregte sie in Madrid, Paris (1806) London, gleiche Begeisterung für ihr Talent. In London erhielt sie 75,000 Fr. als Gage und 2 Vorstellungen zu ihrem Vortheil, deren jede 30,000 Fr. eintrug. Das folgende Jahr ward ihr Gehalt auf 4000 Pfd. Sterling erhöht, und sie durfte noch nach Schottland und Irland reisen. Man rechnet den Ertrag ihrer Vorstellungen, während 8 Jahren, in den 3 Reichen, auf 80,000 Pfd. Sterling. Sie kam nach Einführung des Königthums wieder nach Frankreich, nach Napoléons Rückkehr aber ging sie nach Belgien und kam erst nach den 100 Tagen wieder, um das ihr bewilligte Theater der Opera buffa zu eröffnen. Aber bald ging sie nach Deutschland, welches sie durchreiste und an allen Höfen sang. 1817 suchte sie ihrem Theater in Paris Glanz zu geben, indem sie in mehreren Opern, als in der Hochzeit des Figaro, in der Jagd Heinrichs IV. und besonders im *Fanatico per la musica*, die prima Donna sang. Damit glaubte sie alles gethan zu haben

und machte in ihrer Umänderung des Ganzen, und der Einrichtung, wornach das übrige Personal nur ihr heben- der Schatten seyn sollte, so viele Missgriffe, dass sie ihr Privilegium aufs Theater 1818 aufgeben musste. Sie durchreiste nun den Norden von Europa, kehrte dann nach England zurück, wo sie 3 Jahre wohnte, und erschien 1825 wieder in Paris, wo man aber kaum noch einen Rest ihrer schönen Stimme fand. Voll Verdruss durcheilte sie nun Italien und kehrte endlich nach England zurück, wo sie noch jetzt, ohne grosse Theilnahme zu erwecken, in Concerten und Oratorien singt. Sie wusste, wie so viele grosse Künstler, nicht zu rechter Zeit aufzuhören. — Seit 15 Jahren ist sie mit einem Husarenofficier, M. Valabregue, verheirathet, ohne in öffentlichen Concertanschlägen u. dgl. ihren Namen zu ändern. Ihre Stimme vereinigte sonst die Register des Contralto mit dem höchsten Soprano, denn sie ging herab bis *g* und stieg bis $\overline{\overline{g}}$. Sie war Naturalistin im Gesang und hatte keineswegs eine Idee von Styl und Phrase, s. Fétis.

XII.) *Palestrina*, ges. von *Hesse* 1828; ein Bild gens in dem Geschmacke von Franziscus Perhus, mit kurzem Haupthaare und einer kräftigen freien Stirne, woran Dr. Gall seine Kenntniss bewähren könnte. Im Ganzen herrscht eine gewisse Aehnlichkeit mit dem französischen Heinrich IV. Die Ausführung des Blattes gehört wieder zu den ausgezeichneten, und der Druck desselben ist bis in das tiefste Schwarz klar und harmonisch.

Palestrina (Joh. Bapt. Peter Aloys de), der berühmteste Meister der alten Römischen Schule, Fürst der Musiker benannt, war in Palestrina, einer kleinen Stadt im römischen Gebiete, geboren 1529, und starb 1594. Unter den Päbsten Marcellus und Paul IV. war er Kapellmeister des Vatican St. Maria Maggiore und 1571 zu St. Peter. Sein Styl ist noch jetzt das Muster religiöser Maje-

stät, und seine Werke machen noch jetzt, auch mittelmässig ausgeführt, den tiefsten Eindruck auf das Gemüth. Sein Grabmal in der Peterskirche ist gross und einfach, wie sein Styl:

Johannes Petrus Aloysius.
Palestrina.
Musicae Princeps.

N. S. der Redaction.

Möge die schone Unternehmung des Hrn. *Fétis* fürder gedeihen!

Versuch einer gründlichen und fasslichen Anleitung über (?) die Regeln der Tonsatzkunst, in zwei Theilen; von *Anton Luber*. Erster Theil. Coblenz, in Commission bei J. Hölscher 1830.

Das hier angezeigte Bändchen, von 102 Seiten in Querquart, kündigt sich selber nur erst als den Ersten von zwei zusammenhängenden Theilen an, und darum ersparen wir eine ausführliche Anzeige gerne, bis wir das Ganze erhalten haben werden.

Um indessen unsern Lesern einen Vorgeschmack von der Popularität der Darstellungsweise des Hrn. Verf. zu geben, lassen wir einige Stellen als Probemuster nachstehend, mit buchstäblicher Treue, abdrucken.

In den §. §. 8 und 9, in der Lehre von den Tonarten, heisst es, Seite 9:

»§. 8. Es giebt deren eigentlich nur zwei verschiedne: »die harte und weiche oder *Dur-* und *Moll*tonart. Sehr »treffend und angemessen mit andern Worten: Es gibt »nur zwei verschiedne Tongeschlechte: das männliche »und weibliche Geschlecht. Die Stammältern beider Ge»schlechte sind *C-dur* und *A-moll*, wovon alle übrigen Ton»arten treue Nachahmungen, Abbilder oder Ebenbilder sind. »Ein *Dur-* oder *Moll*ton ist jedem andern in seinen Ver»hältnissen völlig gleich. Folglich giebt es nur zwei ver»schiedene Arten oder Geschlechte im Tonreich, gleich»wie in andern Reichen der Natur.« —

»§. 9. Nach obigem Gleichnisse wäre also die Tonart *C-dur* der Stamm-Vater, und *A-moll* die Stamm-Mutter. »Beide wären gleichsam Mann und Weib. Die Natur »selbst hat beide Tonarten (so wie deren Ebenbilder) »so enge mit einander verbunden und anverwandt, dass »nichts geläufiger und natürlicher sich denken lässt, als »der Uebergang von einer dieser Tonarten zur andern, »oder als das Verbinden, Paaren und Aneinanderreihen »derselben. Es sey uns erlaubt, dieses richtige Gleichniss »noch etwas weiter zu verfolgen, und zu sagen: Der Mann »*C-dur* hat in *C-moll* seine Schwester, und diese ihren »Mann in *Es-dur*, u. s. w. Dann hat das Weib *A-moll* »in *A-dur* ihren Bruder, und dieser sein Weib in *Fis-moll*, »u. s. w. Von *C-dur* und *A-moll* z. B. sind die Töne *C* »und *A* die Häupter, Vater und Mutter, die übrigen Töne »die Kinder. Ferner hat jede Tonfamilie auch ihre Nach-»barschaft. So haben z. B. *G-dur* und *A-moll* ihren »nächsten Nachbar und Nachbarin auf der einen Seite in »*G-dur* und *E-moll*, auf der andern in *F-dur* und *D-moll*. »Die Nachbarschaft ist zugleich die Nachkommenschaft.«

Ferner wird die Lehre von harmoniefremden Tönen, auf folgende pikante Weise vorgetragen: —

»§. 146. Die harmoniefremden Töne sind gleichsam wilde »und freie Natur-Geschöpfe. Man kann ihnen, je nach »Gutachten, entweder freien Lauf lassen, oder sie bändi-»gen und unter Gesetz und Regel zwingen. Durch letz-»teres schmiegen sie gelassen en harmonische Töne sich »an, werden damit verträglicher, und bringen weniger »Störung in ihre Harmonie. Die stärksten und gefährlich-»sten darunter sind die Vorhalte, die daher auch meisten-»theils durch harmonische Töne zubereitet, gebunden und, »so zu sagen, am Stricke geleitet werden.«

Auf ähnliche Weise wird die Lehre von den Verwechselungen oder Umkehrungen der Grundharmonien in folgender palpabeln Form beigebracht:

»§. 152. Jeder Akkord in der Grundform steht aufrecht »auf dem Fusse; in der mittlern Verwechselung hängt »oder liegt er auf der Seite, und endlich in der letzten »Verwechselung steht er ganz umgekehrt auf dem Kopfe.»

Ex unque leonem! sprechen wir vorläufig, zur Entschuldigung der Kürze der Anzeige dieses ersten Bändchens, welches uns auf recht schönem Papier und in ganz hübschem Typendrucke eingesendet worden ist.

Rd.

Ehrenauszeichnungen.

S. Majest. der Kaiser von Oestreich haben dem ruhmvoll bekannten Künstler und Kunsthändler *Tobias Haslinger* in Wien, für das Allerhöchstdenselben allerunterthänigst überreichte Exemplar der bei ihm gedruckten und verlegten »Anweisung zum Piano-Fortespiele von *J. N. Hummel*,» als ein Zeichen des Allerhöchsten Wohlgefallens an der Ausstattung dieses Werkes, und als huldvollste Anerkennung seines eifrigen Strebens für die Beförderung der vaterländischen Industrie, durch die k. k. oberste Polizey- und Censur-Hofstelle, einen werthvollen Brillantring zustellen zu lassen geruhet.

Das Institut de france hat Herrn *Nep. Hummel* das Diplom als Ehrenmitglied nach London gesendet.

Der Kaiser von Brasilien hat dem berühmten Componisten *Mayerbeer* die Decoration des Süderkreuzes zustellen lassen.

Mit besonderem Vergnügen nehmen wir folgende, unsern vielverdienten *Fr. Schneider* nach Verdienst ehrende Nachrichten aus der Leipz. Mus. Ztg. Nr. 35. auch in unsere Blätter auf:

Der Kapellmeister und Dr. *Fr. Schneider* ist nun auch von der Leipziger Universität, für welche er zum Jubelfeste der Augsburgischen Confession ein Te Deum componirte, welches in der Universitätskirche solenn aufgeführt wurde, zum Doctor der Philosophie und Magister der fr. K. ernannt worden.

Bekanntmachung.

Unterzeichneter macht hiermit bekannt, dass mit Anfange Octobers d. J. in seinem theoretisch-musikalischen Institute ein neuer Cursus beginnt. Es wird ausgefangen 1) mit Harmonielehre wöchentlich zweistündig; und 2) mit Rhythmus, Melodieenbau u. s. w. ebenfalls wöchentlich zweistündig. — Die Bestimmung des Honorars ist auf folgende Weise festgestellt: für wöchentlich zweistündigen Vortrag beträgt das Honorar a) bey einer Theilnahme von 4 bis 6 Schülern, für jeden, monatlich 3 Thlr. 8 Gr. pr. Conr. b) bey einer Theilnahme von 7 bis 9 Schülern zahlt Jeder des Monats 2 Thlr. c) bey Theilnahme von 10 bis 12 Schülern entrichtet Jeder monatlich 1 Thlr. 16 Gr. —

Wer noch Theil zu nehmen gesonnen seyn möchte, beliebe sich baldigst zu melden, dass ich wenigstens 3 Wochen vor Beginnen des Cursus darüber im Klaren bin. —

Dessau, den 16ten August 1830.

Dr. *Friedrich Schneider*,
Herzogl. Hofkapellmstr.

Ueber das sogenannte Generalbassspielen bei der Aufführung vollstimmiger Musiken, insbesondere von Kirchenmusiken,

und über

würdigere Anwendung der Orgel.

Von

Gfr. Weber.

Schon im Jahr 1813 erschien von mir eine Abhandlung über denselben Gegenstand in der Leipz. allgem. musikal. Zeitg. Seite 105 u. ff., und zehn Jahre später gefiel es einem andern Mitarbeiter eben jener Zeitung, die von mir gewagten Ansichten traulich als die seinigen, drucken zu lassen: Jahrgang 1822, Nr. 42, S. 677 u. ff.

Ich habe seitdem einige auf den Gegenstand bezichliche Materien theils schon in der zweiten Auflage meiner Theorie, § 562—575, theils auch zum Behufe der bevorstehenden dritten Ausgabe, und auch gelegenheitlich meiner nächstens erscheinenden »Kurzen Generalbasslehre«, ausführlicher bearbeitet, und halte es nicht für ganz unnützlich, die an den genannten verschiedenen Orten niedergelegten Betrachtungen, Beleuchtungen und Wünsche hier eigens geordnet zusammenzustellen.

Es ist, vornehmlich unter den Kirchen-Componisten, ein altchristlöbliches Herkommen, die Instrumentalbassstimme ihrer Compositionen generalbassmässig zu beziffern.

Dieses Beziffern bietet allerdings manchen practischen Nutzen dar.

Nützlich ist es nämlich fürs Erste schon dadurch, dass es beim Partiturlesen das Verständniss des Harmoniegewebes oft gar sehr erleichtert, indem Eine Basszeile mit unmittelbar darüber gezeichneten Generalbasssignaturen meistentheils leichter schnell zu übersehen ist, als eine Gesammtheit vieler, in vielen Notenzeilen hoch über einander gebaueter, in vielfältig verschiedenen Schlüsseln zu lesender Sing- und Instrumentalstimmen. Sie gewährt also hier ungefähr dieselbe Erleichterung, welche es gewährt, wenn unter der vollen Partitur zugleich auch ein Clavierauszug gesetzt ist: nämlich nicht allein den, dass derjenige, welcher mit der Generalbassziffernschrift einmal vertraut ist, diese Ziffern, erscheinen sie anders nicht gar zu zahlreich und unübersehaulich aufeinander gehäuft, leichter als die volle Partitur überschauen und etwa eine Singstimme danach accompagniren kann, — sondern die Generalbasssignaturen können gar manchesmal auch dadurch nützlich werden, dass sie verhindern, dass der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, — des Dirigenten bei der Probe — oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Blasinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst wo versteckt liegt, wo man es nicht gleich gesucht hätte. — Diese Nützlichkeit solchen Gebrauches an sich ist so einleuchtend, dass man sich schier wundern darf, warum er nicht eben so gut auch in der profanen Musik Aufnahme findet.

Ein zweiter in mancher Hinsicht nützlicher Gebrauch der Generalbassschrift besteht darin, dass man zu einem Tonstücke, oder zu einzelnen Theilen desselben, z. B. zu einer Choralmelodie, einem Solfeggio, zu Recitativen u. dgl. zuweilen, **statt sonstiger Instrumentalbegleitung, blos eine bezifferte Bassstimme schreibt.**

Auch zu diesem Gebrauche ist diese Schreibweise, als Abbreviaturschrift, ohne Anstand von ganz practischem Nutzen, in so weit, als nur von einer sehr einfachen, blos aus anzuschlagenden Accorden bestehenden Begleitung die Rede ist, welche sich in den meisten Fällen leichter und kürzer durch ein Paar Generalbasssignaturen, als durch ausgesetzte Noten andeuten und, von demjenigen, der die Generalbassschrift nun einmal versteht, sich auch eben so leicht lesen und mitunter selbst noch leichter überschauen lässt, als in vollen Noten ausgeschriebene Accorde. Dies ist z. B. der Fall im sogenannten trockenen, d. h. blos durch angeschlagene Accorde eines Pianoforte, oder (wie zuweilen in der italienischen Oper) eines Violoncells, begleiteten Recitative, *recitativo secco*; in welcher Gattung z. B. folgende Bassstimme

Singstimme

General-bassstimme

nicht allein leicht zu lesen ist, sondern zugleich nebenbei den Vortheil darbietet, dass eine solche, nur eine einzige Zeile erfodernde Generalbassstimme nach Belieben entweder auf dem Pianoforte, oder auch auf einem anderen Instrumente ausgeführt werden kann, z. B. auf dem Violoncell, der Harfe, allenfalls auf der Guitarre, u. dgl; — z. B. auf dem Pianoforte, auf der Harfe, oder auf der Orgel folgendermasen:



auf dem Violoncell:



auf der Guitarre:

Und eben so mag man es in manchen Fällen leichter und bequemer für den Schreiber und den Leser finden, eine einfache Melodie, z. B. eine Choralmelo-

die, oder etwa ein Solfeggio u. dgl. folgendermasen zu schreiben:



als in ausgesetzten Noten:



(wiewohl freilich auch hier wenigstens der grossen Mehrzahl von Lesern und Spielern wirkliche Noten ohne Vergleich willkommener sein werden als die Generalbasssignaturen, wär es auch nur darum, weil Ziffern jedenfalls wenigstens weit weniger anschaulich sind als Noten.)

Minder zweckmässig, als zu den vorstehend erwähnten Bestimmungen, ist ein anderer Gebrauch, den man von der Generalbassschrift zu machen pflegt, darin bestehend, dass man zu einer an sich vollständigen mehrstimmigen Composition, z. B. zu einer Missa, zu einem Oratorium u. dgl. auch noch eine eigene bezifferte Bassstimme, Generalbassstimme,

schreibt, um sie, bei der Aufführung, von einem Generalbassspieler, etwa auf dem Pianoforte oder auf der Orgel, neben den andern Stimmen, mit abspielen zu lassen, welches denn vorzüglich bei Musikaufführungen in der Kirche wirklich zu geschehen pflegt und von gar Vielen, wenn auch nicht für etwas Nothwendiges, wenigstens für etwas zur Sache Gehöriges und der guten Wirkung Zuträgliches gehalten zu werden pflegt.

Man wird mich vielleicht einen Orgelfeind schelten, wenn ich behaupte, dass diese Art von Orgelbegleitung dem Effekte der Aufführung gradezu schadet; und doch kann ich redlich betheuern, dass es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieses vielseitigen Tonwerkzeuges geben mag, als ich es bin. Aber grade je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel schätze, desto ärger verdriesst es mich, sie so häufig zu einer Art von Dienst erniedrigt zu sehen, in welchem sie ohne Vergleich mehr schaden muss, als zu nützen vermag. Dies Letztere ist es, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen möchte.

Es wird einleuchtend werden, sobald man nur unbefangen bedenken will, dass die Generalbassschrift, welche ihrer Wesenheit nichts anderes ist als eine Abbreviaturschrift mittels Ziffern und anderer Zeichen statt Noten, eben darum auch ein unvollkommneres Mittel ist, dem Generalbassspieler das, was er spielen soll, genau so anzuzeigen, dass es zu den andern Stimmen gehörig passt.

Die Generalbassziffernschrift ist im Mittelalter, in eben der Epoche entstanden, wo das Abbreviren auch in der Sprachschrift so haufig vorkam, und durchgehends so ganz gewöhnlich war, dass es sogar auch in die Druckschrift herübergezogen wurde. Damal, wo sich unsere Musik noch in der Kindheit befand, als es blos darauf ankam, zu einer höchst einfachen und langsamen Choralmelodie, eine eben so einfache harmonische Begleitung auf der Orgel, und ohne Hinzutritt einer figurirten, vielstimmigen Vocal- und Instrumentalmusik, zu spielen, — da konnte eine solche abbrevirte Schreibart wohl genügen, da konnten ein Paar Ziffern, als blose Denkzeichen, wohl ihren Zweck erfüllen, dem Organisten das Wenige, was bei einer solchen Begleitung zu bemerken war, zu sagen. — So wie nun die Musik sich mehr auszubilden anfing und complicirter wurde, da bildete sich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunst mehr und mehr aus; aber Schritt halten konnte eine, an sich so mangelhafte Sache nicht mit der Kunst selber. — Und jetzt, wo die complicirtere Beschaffenheit unserer Figuralmusik weit mehr Umsicht in der Auswahl der Lagen, in der Wahl der Bewegung, im rhythmischen Anschlag, in der Vermeidung von Härten, Anstössen u. dgl. nöthig macht, wo man also dem Organisten ungleich Mehr zu sagen hat, als vor ein Paar hundert Jahren — jetzt langt eine so unvollkommene Zeichensprache, langen blose Abbreviaturen nicht mehr, und so wenig hin, als Egyptische Hieroglyphen heut zu Tage hinreichen, eine philosophische Abhandlung zu schreiben. — Die Ziffern, so dienlich sie zur Erleichterung der Ueber-

sicht der Harmonie sein mögen, oder als Abbreviaturen, um, gleichsam mnemonisch oder stenographisch, eine Harmonie zu skizziren, — zu gehöriger Bezeichnung von etwas so Verwickeltem, wie unsre heutigen Harmoniengewebe sind, taugt eine solche Hieroglyphen-, Augen-, Blumen-Sprache, taugt solch ein Schrift-Surrogat nicht mehr, und der Ziffernspieler kann nicht anders, als grossentheils effektwidrig begleiten, gerade wie auch der beste Declamator, wenn er eine unleserliche Handschrift vorlesen soll, worin kein einziges Wort ausgeschrieben, sondern alle abbrevirt sind, nicht anders als schlecht und holpernd vortragen kann.

Statt dieses ausführlicher zu erörtern, wird es kürzer und genügend sein, blos auf einige in die Sinne fallende Beispiele hinzudeuten.

Für's Erste wird in der Generalbassschrift in manchen Fällen doch eine so grosse Anzahl von Ziffern und sonstigen Signaturen erfoderlich, wie z. B. in folgendem Satze:



dass dieselben, weit entfernt, eine leicht überschauliche Abbreviatur heissen zu konnen, dem Auge vielmehr als ein verwirrt durcheinander wimmelnder

Ameisenhaufen erscheinen, welchen auch ein geübter Generalbassist schon überhaupt nur mühsam auf den ersten Blick durchdringend zu entziffern und sofort die geeignetestc Art und Weise der Ausführung zu wählen und zu vollziehen vermögen wird.

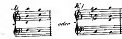
Es ist, für's Zweite, bekannt, dass die Generalbassschrift die Höhe, in welcher die durch die Signaturen angedeuteten Intervalle gegriffen werden sollen, unbestimmt und der Discretion des Spielers überlässt. Nun frage ich aber: wird denn der Generalbassspieler aus der vor ihm liegenden trockenen Zifferbassstimme alsbald zu errathen vermögen, in welcher Lage er dieses und jenes Intervall greifen müsse, um zu derjenigen Lage, welche der Componist den anderen Stimmen gegeben hat, in gehörigem Verhältnisse zu stehen, und nicht vielleicht gar gehörwidrige, technisch fehlerhafte Fortschreitungen zu bilden, wie dies gar leicht geschehen kann, wenn er etwa das Unglück hat, eine Stelle, wie:

oder

etwa folgendermasen zu begleiten:

oder

und dadurch Quintparallelen zu erzeugen; welche wenigstens nicht besonders wohlklingen, und die er doch, unwissend in welcher Höhe die anderen Stimmen liegen, gar nicht voraus errathen und vermeiden konnte? — Ist es etwa gleichgiltig, ob er eine Stelle, wo die übrigen Instrumente oder Singstimmen folgende Lagen haben



folgendermasen begleitet



so dass bei *j* sein $\bar{s}$ mit dem $\bar{h}$ der Stimmen bei *J* eine grosse Secunde, bei *k* aber sein $\overline{\text{fis}}$ gegen das $\bar{s}$ der übrigen Begleitung bei *K*, eine verminderte Terz bildet, indess doch bei *Jj*, anstatt der Secundenlage, die Septimenentfernung ohne Zweifel wünschenswerther wäre, so wie bei *Kk* statt der verminderten Terz die übermässige Sexte, — was alles aber der Generalbassspieler aus seiner bezifferten Bassstimme unmöglich errathen konnte.

Es ist, fürs Dritte, eben so bekannt, dass die Generalbassschrift auch die Stimmenführung

dem Spieler überlässt, dessen Discretion es demnach grösstentheils anheimgestellt bleibt, die durch die Generalbassziffern angedeuteten Intervalle bald aufwärts, bald abwärts, schreiten, oder springen zu lassen, — grade, Seiten-, oder Gegenbewegung zu wählen etc. Ob nun in einem vorkommenden Falle diese, oder jene Fortschreitung dem durch die übrigen Stimmen beabsichteten Effecte zusage? ob diese oder jene gewählt werden müsste, um der in den anderen Stimmen liegenden Zeichnung und Schweifung zu entsprechen? — dies vermag der Generalbassspieler aus seinem Ziffernbasse nicht zu errathen; und wenn daher z. B. in einem Satze wie folgender

wo der Tonsetzer vielleicht grade in der Gegenbewegung der beiden Stimmenpaare seinen Effect suchte, dem Generalbassspieler eine bezifferte Bassstimme

zum Abspielen vorgelegt wird, — wird er dann wohl aus diesen Ziffern die vom Tonsetzer beabsichtete und in den Stimmen liegende Bewegung zu errathen vermögen? — und wenn er dieses nicht vermag, wird er nicht in Gefahr gerathen, die ganze Gesangschweifung zu verdunkeln und zu verwischen

durch eine steife, schwunglose, vielleicht schulgerecht harmonische, aber wenig melodische, oder wenigstens nicht der Art von Stimmenfluss, welche der Tonsetzer beabsichtete, entsprechende Begleitung, gleichsam auf einem Klumpen beisammen sitzen bleibender Töne ohne Fluss und Beweglichkeit? — wird er nicht in Gefahr kommen, seine Generalbasssignaturen etwa auf folgende oder ähnliche Weise abzuspielen? !

Viertens ist die Generalbassschrift natürlich nur dazu recht geeignet, harmonisch geltende Intervalle zu bezeichnen, nicht leicht aber Durchgänge u. dgl. Hieraus entspringen denn wieder neue Uebelstände.

Sollte z. B. zu einem dreistimmigen Satze wie folgender



die Basstimme, zum Zwecke des Abspielens eines Generalbasses auf einem Claviere oder einer Orgel,

generalbassmässig beziffert werden; so hat man die Wahl, entweder die sämmtlichen Achtelnoten der Oberstimme durch Ziffern anzuzeigen, etwa folgendermasen:

oder aber dem Generalbassspieler nur einfache Accorde hinzuschreiben, etwa folgendermasen:

Die erste Bezifferungsweise würde nicht allein die Grenzen einer blosen Generalbassbegleitung überschreiten, sondern es würde, sollte der Spieler die Oberstimmen solchergestalt mitspielen, dieses ihm weit besser in wirklichen Noten hingeschrieben werden können; — zumal wenn die Oberstimmen etwa noch minder einförmig wären, z. B. wenn sie **punctirte** Achtelnoten, hätten.

Aber auch die zweite Bezifferungsweise ist mit erheblichen Uebelständen behaftet, wie man alsbald einsieht, sobald man sich die vom Generalbassspieler solcher Bezifferung gemäss gegriffenen Accorde

als zu dem Gesange der Oberstimmen mitklingend denkt:

wo, durch das gleichzeitige Anschlegen der Wechselnoten und ihrer Hauptnoten, Zusammenklänge entstehen, von welchen sehr zu bezweifeln ist, ob der Tonsetzer sie wünschen soll. —

Ganz ähnliche Anstände begegnen uns, wenn wir etwa zu dem, auf der letzten Notentafel abgedruckten vierstimmigen Chorale *) eine Generalbassstimme schreiben wollen; wo wir ebenfalls an unzähligen Stellen in die Verlegenheit gerathen, entweder zu Viel, oder zu Wenig zu ziffern. Soll man z. B. im

*) Dass ich gerade dieses Musikstück hier benutze, geschieht theils aus dem Grunde, weil dasselbe ohnadies schon (als Notenblatt zum 4. Bande meiner Theorie) gestochen ist, wodurch Kostenaufwand erspart wird, — theils auch darum, weil grade in diesem Stücke sich zahlreiche Stellen vorfinden, welche als Belege zu dem hier befraglichen Zwecke benutzt werden können. (Das Ganze ist übrigens an sich selbst, wie man leicht sieht, ein bloser Versuch, die bekannte Choralmelodie A, unverändert als aus C-dur gehend zu begleiten, welchem sonst anspruchlosen Versuche einer kleinen Künstelei, man denn z. B. eine gewisse Widerhaarigkeit der Führung des ersten Tactes zu Gute halten möge.)

zweiten Tacte die drei ersten Achtel des Basses so beziffern, wie auf dem Notenblatte bei C geschehen? — was sehr umständlich ist; — oder soll man dem Generalbassspieler für die ganze Dauer dieser drei Achtel nur die G-Harmonie andeuten? — wo er dann, zu den Durchgängen [illegible] des Basses und des Tenors, die Töne g h d festhalten wird. — Will man ihm in demselben Tacte das letzte Achtel des Basses so beziffern, wie hier geschehen ist? oder will man die Töne [illegible] als blos durchgehend betrachten, und dem Generalbassspieler für die ganze Dauer des letzten Viertels nur die C-Dreiklangharmonie andeuten, wo er dann zu dem [illegible] die Intervalle c e g festhalten wird? — Man durchgehe auf ähnliche Weise das ganze Tonstück, und man wird sich an unzähligen Stellen in der Verlegenheit sehen, entweder gar zu viele, die Grenzen einer blosen Generalbassbegleitung überschreitende, auch unübersehbare und am Ende doch unzureichende Signaturen zu setzen, oder aber, durch spärlichere Bezifferung, An- und Widerstösse und unwohlthuende Zusammenklänge der oben erwähnten Art herbeizuführen. — Es ist bei all diesen Beispielen nicht meine Absicht, zu untersuchen, welche Bezifferung die rechte sei, sondern nur zu zeigen, dass jede Bezifferungsart, sowohl die möglichst vollständige als die spärliche, ihre Uebelstände hat: die vollständigere den der Ueberladung mit nicht klar in die Augen und Begriffe fallenden Signaturen, — die andere aber den der Unvollständigkeit und der dadurch herbeigeführt werdenden oft herben An- und Widerstösse.

Um diesen Schwierigkeiten auszuweichen, pflegen daher die Tonsetzer solche Stellen, welche, wollte man sie genügend beziffern, durch Ueberladung mit Signaturen allzu kraus und unübersehaulich ausfallen würden, lieber gar nicht zu beziffern, sondern kurzweg, (wie z. B. in nebiger Fig. I. zu sehen ist), mit *Tasto Solo* zu bezeichnen, — (was denn freilich zuweilen grade solche Stellen trifft, wo vielleicht das Mitwirken des Generalbassspielers eben noch am meisten an seinem Platze s[illegible] würde!) — oder aber mitunter stellenweise eine andere als die Bassstimme zu beziffern, wie in Fig. II., oder, — (was am Ende allemal das Natürlichste ist und ebenfalls zuweilen, nur bei Weitem zu selten, geschieht,) dem Generalbassspieler das, was er spielen soll, wenigstens theilweis mit Noten hinzuschreiben, wie in Fig. III. geschehen ist.

Blos als Nebenumstand will ich es endlich erwähnen, dass die Generalbassschrift es auch nicht anzudeuten vermag, ob die durch die Ziffern repräsentirten Intervalle getragen und gebunden, oder ob sie abgestossen werden sollen, und der Generalbassspieler aus seinen Ziffern nicht errathen kann, ob die Intervalle der ihm angedeuteten Harmonieen von den anderen Instrumenten liegend wie bei α, oder hüpfend und beweglich wie bei β, — ob sie arpeggirend, wie bei γ, — ob durch kleine Pausen unterbrochen, wie bei δ, ausgeführt wird,

Fig I.)

Singstimmen

Generalbass-stimme

Tasto solo

Hummel Missa 3 p 49

Fig II.)

T.S.

Ebendaselbst p 48

Fig III.)

Ebendaselbst p 59



Nach der vorstehenden Aufzählung so vieler dem Generalbassspieler nothwendig zahlreich begegnen müssender Zweifel, Anstösse und Gefahren, frage ich: ist dies Alles so unwichtig, dass man den Organisten nach einer Stimme spielen lässt, aus welcher er von all dem, was ihm, um ganz zweckmässig und der Intention des Componisten gemäss begleiten zu können, zu wissen nothwendig wäre, durchaus nichts errathen kann? — Welcher Gewinn für die Wirkung eines mehrstimmigen Tonstückes lässt sich davon erwarten, wenn man, neben den vom Tonsetzer mit grösster Sorgfalt ausgesetzten Stimmen, auch noch eine, in so unzuverlässiger Hieroglyphenschrift notirte und daher in so vielen Fällen zu Uebelständen führende, Generalbassstimme mit abspielen lässt? — Warum giebt man sich doch die Mühe, jedem anderen Instrumente aufs bestimmteste vorzuschreiben, was und wie es thun soll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer so mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche so Vieles unbestimmt, so Vieles der Willkür und Divinationsgabe des Spielers überlässt? — Kurz welchen Vortheil kann man von der Mitwirkung eines Instrumentes erwarten, dessen Thätigkeit durch so mangelhafte, unvollständige und unzuverlässige Tonschrift geleitet wird?

Ist es nicht offenbar, dass, schon als Folge der Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch selbst der geschickteste Spieler (von mittelmässigen oder schlechten gar nicht zu reden) durch seine Orgelbegleitung mehr verderben, als gut machen wird? Denn noch einmal: wie mag man von dem Orga-

nisten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das materielle Was, nicht aber auch das Wie andeutenden Ziffern, die passendste Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch der Componist selbst, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelstimme schreiben sollte, über Manches erst mit Musse nachdenken, manche geschriebene Note wieder ausstreichen und anders und zweckmässiger wenden würde! Wer wird die Wahrheit von diesem allen verkennen, wenn selbst ein Vogler es gesteht, es sei zu viel vom Organisten gefodert, dass er aus dem Stegreif leiste, wozu der Capellmeister sich Zeit nehmen würde! (Choralsystem, S. 73 *fgg.*)

Aber auch abgesehen von der Unvollkommenheit dieses Noten-Surrogates, oder angenommen, jeder Orgelspieler wäre so geschickt, oder vielmehr solch ein Glücks- und Sonntagskind, Alles, was die Bezifferung unbestimmt lässt, im Augenblick zu errathen und zu beobachten; — selbst dann würden noch immer Nachtheile genug aus dem constanten Aborgeln der bezifferten Bassstimme entstehen.

Ich will hier nicht eben besonders viel Gewicht auf die Thatsache legen, welche doch Jeder, der dergleichen Musiken aufmerksam anzuhören pflegt, gewiss schon häufig genug mit Unwillen bemerkt hat: wie häufig nämlich dieser oder jener Organist, bald aus Unverstand, bald aus Arroganz, oder weil er sich überhaupt gar zu gerne vorhört, oder auch

um sich dadurch, (so glaubt er wenigstens,) wichtig zu machen, und es nicht aufkommen zu lassen, dass er hier entbehrlich sei, oder sonst um sich recht, wie man sagt, zu zeigen, — nicht nur die übrige Instrumentalpartie, (das gienge noch!) sondern selbst den Singchor, übertönt, oder wenigstens, in Gemeinschaft mit dem übrigen Instrumentalchore, sie so sehr deckt und drückt, dass die, in Kirchen ohnehin oft mager besetzte Vocalpartie, das Gemälde, von dem reichen, schweren, plumpgeschnitzten, goldglänzenden Rahmen gradezu verdeckt wird, statt dass es durch ihn hervorgehoben werden sollte; zumal in Kirchen, wo, wie häufig, eine allzuverwirrte Resonanz in den Wölbungen des Gebäudes, die Vocalpartie obnedies schon unverständlich genug macht; — so dass am Ende der Zuhörer nichts vernimmt, als einen Schwall unarticulirter Instrumentaltöne, ohne Gesang und Text, ohne das belebende Wort, welches doch allein erst die Empfindung und den Sinn des Tonstückes erklären soll. — Ich will, sage ich, solche Missbräuche nicht der Sache selbst zum Vorwurfe machen, (wenn gleich die ersteren freilich ordentlich unzertrennlich im Gefolge der letztern zu sein pflegen.) — Nein; schmücken wir vielmehr in Gedanken unser obiges Ideal und Sonntagskind auch noch mit der seltenen Tugend aller möglichen Discretion aus: auch dann noch, und immer, wird sein Mitwirken nur verderben, was der Componist und was Sänger und Spieler gut machen.

Die Orgel, dieses reiche Instrument, repräsentirt, und enthält auch wirklich, einen ganzen, mehr

oder weniger vollstimmigen Chor von Blasinstrumenten. Die gehaltenen Töne des Generalbassspielers auf der Orgel thun eine Wirkung, welche den gehaltnen Tönen von mehren Blasinstrumenten ganz nahe verwandt ist. — Wer wollte nun aber ein ganzes Oratorium, eine ganze Messe hindurch, unausgesetzt Blasinstrumente mitgehen hören? Wie kann so ein rastloses Pfeifen und Summen anders, als das Gehör ermüden, und es abstumpfen für den Effect der Blasinstrumente selbst, wo diese an einer gewissen Stelle mit dem ihnen eigenthümlichen Schmelz eintreten sollen? — Wie sorgfältig spart oft der Componist alle Blasinstrumente eine lange Zeit hindurch, um demnächst aus deren erfreulichem Wiedereintreten desto grössere Wirkung zu ziehen. —Wo bleibt aber dieser wohlthuende Contrast, wenn man schon die ganze Zeit her einen Pfeifenchor unausgesetzt töten gehört hat?

So erscheint also der Generalbassspieler mit seiner, meinetwegen grundgelehrt, mit Ziffern bespickten Stimme, überall nur als Effectverderber.

Ist es denn aber nicht ordentlich sündhaft, das so effectreiche Instrument als harmonischen Ballast und verdunkelnde Hülle zum Nachtheil des Effectes anzuwenden, statt seinen Reichthum an Mitteln zu den imposantesten sowohl, als den sanftesten Wirkungen, auf würdigere Art zu benutzen? — Wäre es denn nicht Zeit, auch hier endlich einmal zu thun, was die Vernunft und Natur der Sache heischen?

Man lasse doch endlich das leidige Generalbassspielen, und begnüge sich fein mit den vom Componisten ausgesetzten Stimmen, (welche ja immer schon die vollständige Harmonie enthalten und keiner Nachhilfe bedürfen, wie dies ja Aufführungen von Messen u. dergl. in Concertsälen handgreiflich genug beweisen.) —

Auf diese Art wird durch die Orgel wenigstens nichts verderben.

Mögte man aber gerne doch etwas Mehres thun, so setze man für die Stellen, wo man glaubt, der Beitritt der Orgel werde von guter Wirkung sein, eine Orgelstimme in Noten auf zwei Zeilen, oder, wo es auslangt, auf Eine aus, und benutze so das Instrument als, zwar nur zufällige, aber doch zweckmässig geleitete, den Effect wenigstens nicht verderbende, und am rechten Ort ihn verstärkende Ripienstimme, übrigens mit sorgfältiger Bemerkung der Zahl und Qualität der zu ziehenden Orgel-Register, u. dgl.

Aber das herrliche Instrument, in dem so schön Zartes sich mit Starkem paart, wäre auch wohl noch Mehres und Anderes werth, als dieses: es wäre wohl werth, dass man ihm weit öfter, als zu geschehen pflegt, sein Recht als Solo-Instrument wiederfahren liesse, und es in Messen, Te-Deum u. dgl., obligat concertirend gebrauchte, um es, bald in seiner vollen erschütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es

zugleich fähig ist, wieder sanft rührend zum Herzen sprechen zu lassen! *) Wohl Manchesmal würden eingemischte Orgelsätze in der Kirche von tieferer Wirkung sein, als eben dieselben Sätze von

---

*) Ich habe, seit ich Obiges zuerst im Jahr 1813 geschrieben, in meiner Messe Op. 27, wo ich, die Orgel auf solche Weise benutzend, ihr Solosätze, bald blos mit einem einzigen Register, ohne Pedal, bald auch für das ganze volle Werk zutheilte, den Erfolg solcher Behandlung nicht nur meine Erwartung bei weitem übertreffend gefunden, sondern mich auch überzeugt, dass die ganze Masse der Blasinstrumente des vollständigst besetzten Orchesters kaum einen Schatten der prachtvoll imposanten Fülle und Macht eines von der gewaltigen Masse des vollen Orgelwerkes ausgesprochenen Jubelsatzes, z. B. in einem »*Osanna*«, oder »*Pleni sunt coeli et terra*«, wiederzugeben vermögen. (Von selbst versteht sich freilich, dass solches Spiel des vollen Orgelwerks, gegen welches auch der stärkste Sängerchor nicht aufzukommen vermögte, nicht gleichzeitig mit dem Gesange, sondern nur als Vor-, Nach- und Zwischenspiel, gleichsam als Interjectionen, angewendet werden kann.) — In der That finde ich es wahrhaft zu verwundern, dass, — so viel wenigstens mir bekannt ist, — von all unsern Kirchencomponisten noch Keiner die Idee gehabt hat, etwa ein *Te Deum*, ein *Gloria in excelsis* etc. mit eingeflochtenen Solosätzen des vollen Orgelwerkes, (etwa in der Gestalt fugirter Interludien,) zu schreiben. (Das schönste, höchste und heiligste, was mir von Kirchenmusik mit obligater Orgel bekannt ist, *J. Haydn's* engelfrommes *Salve regina*, benutzt nur die zarten und weichen Seiten des Instrumentes, und nirgend dessen ganze Kraftfülle, so wie auch seine beiden mit obligater Orgel geschriebenen Messen.) —

Oboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen. — So könnte der Componist, durch eine obligate Orgelstimme, sämmtliche Blasinstrumente manchmal entweder ganz entbehren und sparen, oder letztere in zweckmässiger Abwechslung mit den Orgelklängen benutzen.

Ja, noch auf manche andere Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, einen Chor von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muss man nämlich nicht darauf verzichten, diese oder jene Musik in der Kirche aufzuführen, blos weil sie zu zahlreich instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumente sich nur gar zu mühsam zusammen bringen, oft auch wegen Enge des Raumes sich nicht aufstellen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten und, auf angemessenen Registern, einen Theil der Blasinstrumentalpartie ausführen. — Ja, manche Messe würde vielleicht gar nichts dabei verlieren, wenn man ihre sämmtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme umschriebe.

Solche Anwendungen der Orgel — nächst ihrem ursprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choral-Gesanges, und der freien Phantasie — wären der Würde des Instrumentes wahrhaft entsprechend. Aber es ist nun einmal so, dass, so in, wie ausser der Kirche, gar Manches jahraus jahrein zu verkehrten Zwecken dienen muss; und so sitzt denn auch beinah überall, wo eine Musik in einer Kirche gegeben wird, so ein Generalbassspieler auf der Orgelbank, und greift mit Fingern und

Füssen, und verdirbt den Effect nach Vermögen; und das liebe Auditorium duldet es mit christlicher Resignation, glaubt sogar, das müsse nun einmal so sein, der Organist müsse »die Hermonie ausfüllen« und »das Ganze im Geleise halten«, und untersteht sich gar nicht, einen Zweifel laut werden zu lassen gegen das altchristlöbliche Herkommen, gegen

»das ewig Gestrige,
»was immer war, und immer wiederkehret,
»und morgen gilt, weil's heute hat gegolten.«

Logogriph.

Bist auch wenig du belesen,
Kennst du doch das lose Wesen,
Eine Göttin einst genannt,
Zwitter nun im teutschen Land:
Schon in alter Väterzeit
Schenkt' es meistens, so wie heut,
Thoren seine Liebesgunst,
Selten dem Genie, der Kunst.

Wechselst du den Mittellaut,
Zeigt, den Musen wohl vertraut,
Ein berühmter Ritter sich,
Der durch seine Werke dich,
Auf der Bühne unsrer Zeit,
Allzuselten mehr erfreut.

TH.

Recensionen.

Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina, komische Oper in drei Acten, von *Scribe*; Musik von *Auber*; *) zur beibehaltenen Musik bearbeitet von *Carl Blum*. Vollständiger Clavierauszug **).
Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen 14 fl. 24 kr.

***Fra Diavolo* etc. (das vollständige Textbuch, 1830. 5½ Bogen in Octav.)** Mainz bei Schott.

I.

Fabel des Stückes.

Dargestellt von Herrn Th. v. Haupt.

Diese neue Oper des in unseren neuesten Zeiten, namentlich durch seine Stumme, mit Recht so allgemein beliebten Tondichters *Auber*, durch deren Verpflanzung auf die teutsche Bühne, die rühmlichst bekannte Musikverlaghandlung B. Schott's Söhne in Mainz sich abermals ein neues Verdienst erworben, hat in Frankreich verdienten allgemeinen Beifall gefunden.

Indessen hat man von mehreren Seiten die sogenannte Fabel des Stückes, die Charactere, die Anlage, die Handlung, die Schürzung und Lösung des Knotens, getadelt.

Eine unpartheiliche Skizze der Oper in Bezug auf das Buch, und einige Bemerkungen mögen die

*) Mit französischem und teutschem Texte und eigens vorangedrucktem Text der Gesänge. *Rd.*

**) Die Clavierbearbeitung der Ouverture ist von Herrn Kapellmeister *Rummel*. *Rd.*

Leser der Cäcilia über den Grund oder Ungrund jenes Tadels entscheiden lassen.

Erster Act.

Introduction: Römische Dragoner zechen vor dem Gasthause und erfreuen sich schon im voraus der auf Fra Diavolo's Kopf gesetzten zehntausend Piaster. Lorenzo, ihr Officier, dessen geliebte Zerline, die Tochter des Wirthes Matteo, morgen einem Andern, dem reichen Franceseo, angetraut werden soll, drückt seinen Schmerz, seine Verzweiflung aus; Zerline stimmt in seine Klagen ein, und versucht ihn zu trösten.

Sc. 2. Draussen entsteht Lärm. Ein reisender Engländer, Kookburn, und seine Gemahlin, Pamella, mit Dienerschaft treten ein. Sie sind von Räubern geplündert worden. Wehklagen der Dame. Milord ist mit seinem geradbrechten Teutsch eine wirklich ergötzliche Figur, dabei äusserst träg und phlegmatisch, übrigens auf seine junge Frau gewaltig eifersüchtig. — Lorenzo bricht mit seinen Dragonern zur Verfolgung der Räuber auf.

Sc. 3. Milord setzt dem Finder der ihm geraubten Gegenstände einen Preis aus. Dann erfolgt zwischen ihm und Pamella eine ergötzliche Explication, in der Kookburn sich über seiner Dame Koketterie beklagt; und wir erfahren, dass er, um einem, ihm auf seiner Reise folgenden, galanten Cavaliere zu entgehen, die Landstrasse verlassen und diesen Seitenweg eingeschlagen habe. — Duett Milords und Pamella's.

Sc. 4. Fra Diavolo erscheint, höchst elegant, als Marchese Don Marco. Er ist der Cavalier, der Pamella'n wie ihr Schatten folgt. (Quintett: Milord, Pamella, Marchese, Matteo, Zerline. Milord drückt seinen Aerger, Pamella und Marchese ihre Freude, die beiden Andern ihr Errathen des gegenseitigen Verhältnisses aus.) — End-

lich führt Kookburn seine, im Abgehen den Marchese noch verbindlichst grüssende Gemahlin halb mit Gewalt fort.

Sc. 5. Der Marchese erkundigt sich nach den Verhältnissen des Hauses: ob viele Gäste anwesend? und erfährt von Matteo, dass er noch diesen Abend zum Abholen der Hochzeitgäste verreisen will. Dieser und Zerline erzählen dem Marchese allerlei alberne Mährchen von Fra Diavolo. **Allerliebste Romanze Zerlinens** mit dem Refrain: Diavolo! Diavolo! Diavolo! *)

Sc. 6. **Beppo** und **Giacomo**, Banditen von Diavolo's Bande, erscheinen und bitten um Herberge, wenn auch nur für diese Nacht. Von Matteo, als Vagabunden mit Galgengesichtern, abgewiesen, nimmt der Wirth, da der Marchese ihre Zeche zu zahlen sich erbietet, sie auf.

Sc. 7. **Marchese, Beppo, Giacomo**: Beppo ist ein Dümmling, der vom Marchese, nun als Banditenhauptmann auftretend, wegen seines unehrerbietigen Benehmens und seiner Albernheit überhaupt, derb zurechtgewiesen wird. Jene Beiden sind bei der Beraubung Milord's gewesen; seine Diamanten sind erbeutet, eine Chatoulle mit 100,000 *Lire* in Golde aber war nicht zu finden. **Fra Diavolo** gedenkt durch Pamella's Zuneigung zu erfahren, was aus dem Golde geworden sei.

Sc. 8. **Marchese, Pamella**: zärtliches Duett. **Liebliche Barcarole** des Marchese. Er bemächtigt sich, halb mit Gewalt, eines reich in Brillanten gefassten Portraits der Dame, als eines Andenkens dieser süssen Stunde. — Milord erscheint. Ausbrüche seiner Eifersucht. Marchese macht ihn endlich etwas zutraulicher, erfährt von ihm und Pamella'n, dass das fragliche Gold, aus Vorsicht in Papiere umgesetzt, in ihren Reisekleidern eingenäht,

*) S. Caecilia, XII. Bd. S. 309.

den Räubern entgangen sei. — Kriegerischer Marsch in der Ferne.

Finale. Sc. 9. Die Vorigen, Beppo, Giacomo, Lorenzo, Dragoner, Zerline, Landleute, Kellner. Siegeschor der Dragoner. Zwanzig Räuber von Fra Diavolo's Bande sind geblieben. Der wiedererbeutete Schmuck wird Pamellan von Lorenzo wieder eingehändigt. Dieser soll den von Milord ausgesetzten Preis der 10 000 Lire erhalten. Auf seine Weigerung ihn anzunehmen, erhält ihn Zerline, um der Verbindung mit Francesco zu entgehen, und ihren Geliebten ehelichen zu können. Marchese und seine Banditen drücken ihren Rachedurst aus. Lorenzo marschirt mit seinen Leuten ab. Alle Uebrigen begeben sich zur Ruhe.

Zweiter Act.

Sc. 1. Zerline tritt in ihr Zimmer: Klagen über die Beschwerlichkeit ihrer Geschäfte. Arie: Gefühle beglückter Liebe. Nahe Hoffnungen.

Sc. 2. Zerline, Milord, Pamella: Neuer Zank des eifersüchtigen Lords mit seiner Ehehälfte; besonders bei der Entdeckung des Verlustes des Medaillon. Zerline leuchtet den Abgehenden zu Bette.

Sc. 3. Marchese schleicht herein, untersucht die Localitäten. Milord soll im Gasthause neuerdings beraubt werden. Barcarole, als Signal für Beppo und Giacomo, denen auf dem Heuboden im Hofe ihr Nachtlager angewiesen worden.

Sc. 4. Beppo und Giacomo steigen durch das Fenster ein. Marchese theilt ihnen seinen Plan mit. Draussen lässt sich Zerline hören. Die Räuber schlüpfen in die, an deren Zimmer anstossende, dunkle Kammer.

Sc. 5. Die Räuber versteckt. Zerline tritt mit Licht ein. Während ihrer Nacht-Toilette be-

lauschen sie die Räuber. Cavatine. — Bei den Worten ihres Selbstgesprächs:

»Für ein einfach ländlich Mädchen,
»Da bin ich schon ganz fein gebaut!«

vermag der Marchese das Lachen nicht zu hemeistern. Zerline horcht auf; glaubt, es sei Milord gewesen; beruhigt sich; kniet nieder, und fleht in ihrem Nachtgebete (eine ganz vorzügliche Preghiera), zur h. Jungfrau. Der Schlaf überwältigt sie, sie sinkt, auf ihrem Bette sitzend, auf das Kopfkissen nieder — Marchese, Giacomo, Beppo, schleichen vor. Unentschlossenheit, ob Zerline, um den beabsichteten Raub an Milord sicherer ausführen zu können, ermordet werden soll? In dem Augenblicke, wo Beppo, auf des Marchese Befehl, den Dolch zuckt, fesselt Zerlinen's Ausruf: »Heil'ge Jungfrau, dich rufe ich« seinen Arm. Als er sich fasst, und eben zustossen will, wird draussen heftig angeklopft; Lorenzo mit seinen Dragonern verlangt Einlass. Die Banditen verbergen sich wieder in die Kammer. Das Pochen wiederholt sich Zerline, durch den Lärm aufgeschreckt, kleidet sich schnell etwas an. Lärm von allen Seiten; man hört Milords Stimme.

Sc. 6. Vorige, Lorenzo, Milord. Lorenzo ist auf Fra Diavolo's Spur. Ein von ihm gefangen gewesener Müller hat ihn in einer Kalesche auf dem Wege hieher gesehen. Lorenzo verlangt Labung für seine Leute. Zerline ab.

Sc. 7. Lorenzo, Milord. Während ihres Gesprächs wird in der Kammer ein Stuhl umgeworfen. Als Lorenzo ins Cabinet will, tritt der Marchese heraus.

Sc. 8. Vorige, Marchese. Eifersucht Lorenzo's wegen Zerlinen's, Milords wegen Pamela's. Milord droht; Lorenzo fordert den Marchese. Dieser sagt zu, und deutet seine Absichten an, den Gegner am Orte der Zusammenkunft durch seine Banditen ermorden zu lassen.

Sc. 9. Vorige. Pamella, Zerline: Bittre Vorwürfe Milord's und Lorenzo's. Bewegtes Tableau.

Dritter Act.

Landschaft. Auf einem Berge des Hintergrunds eine Kapelle.

Sc. 1. Marchese, im Costume des Fra Diavolo, kömmt den Berg herab. Seine Banditen liegen umher im Hinterhalte. Recitativ, Arie, Cavatine und Rondo, worin er das Gefühl seiner Räubergrösse, seine Sinnlichkeit und Frivolität ausspricht. Dann wirft er einen, seine Befehle für Beppo und Giacomo enthaltenden Zettel in einen ihnen bezeichneten hohlen Baum, und eilt ab.

Sc. 2. Matteo, Francesco, geschmückte Landleute: Festchor.

Sc. 3. Vorige, Giacomo, Beppo. Ausdruck ihrer Banditenfrömmigkeit, da heute das h. Pfingstfest. Alle Anwesenden sinken, auf Matteo's Einladung, auf die Knie nieder, und beten zur h. Jungfrau um Heil und Segen. Alles, ausser den Banditen, in's Haus ab.

Sc. 4. Beppo, Giacomo: Sie finden den Zettel des Hauptmanns im hohlen Baume. Nach Lorenzo's Abgange zum Duell, dem Aufbruche der Dragoner gegen die Bande, und der Gäste zur Hochzeit, sollen jene Beiden durch Läuten der Glocke in der Kapelle, das Signal zum Herbeieilen des Hauptmanns mit seinen Leuten, um sich Milord's und Pamella's zu bemeistern, geben. Sie verbergen sich bei Lorenzo's Annäherung.

Sc. 5. Lorenzo: Arie, worinn er seinen Schmerz ausdrückt, sich von der Ungetreuen verrathen zu sehn.

Sc. 6. Lorenzo, Matteo, Zerline. Lorenzo weist Zerlinen, die sich mit ihm zu verständigen sucht, entrüstet zurück.

Sc. 7. Vorige; Beppo und Giacomo treten auf und lassen sich, Alles in der Nähe genau

zu beobachten, auf eine steinerne Bank in einer Laube des Vorgrundes nieder. Lorenzo weist Zerlinens Betheurungen ihrer Unschuld nochmal erbittert zurück.

Sc. 8. Vorige, Dragoner. Lorenzo beordert einen Unterofficier, ihn eine Viertelstunde am Walde zu erwarten und, falls er nicht selbst zurückkehre, mit seinen Leuten gegen die Räuber aufzubrechen. Zerlinens Besorgnisse um den Geliebten in jenem so gefährlichen Walde.

Sc. 9. Vorige, Geschmückte Landleute mit Blumenkränzen, Milord, Pamella. Chöre der Landleute und Dragoner. Lorenzo entgegnet noch einen letzten Versuch Zerlinen's, im Augenblicke wo Matteo ihre Hand in jene Francesco's legt, mit den bittersten Vorwürfen, entfernt sich mit stolzer Geringschätzung von ihr, und ordnet seine Dragoner. Beppo hat sich mit Giacomo etwas bezecht, und wiederholt, Zerlinen listern musternd, deren Worte:

»Für ein einfach ländliches Mädchen,
»Da bin ich schon ganz fein gebaut!«

Zerline wird aufmerksam, erinnert sich, dass sie damals ganz allein gewesen, also belauscht worden seyn müsse, stürzt, während des obigen Doppelchors, Lorenzo nach, und theilt ihm ihre Entdeckung mit. Lorenzo lässt Beppo und Giacomo verhaften. Der unter den Anwesenden befindliche Müller erkennt in keinem von Beiden Fra Diavolo. Sie werden dennoch visitirt; in ihren Taschen finden sich Dolche und des Hauptmanns Zettel, der Lorenzo'n das ganze Komplot entdeckt. Er vertheilt seine Dragoner in der Runde, beordert einen von ihnen mit Giacomo nach der Kapelle, und befiehlt ihm, wenn jener Widerstand leiste, ihn sofort niederzustossen. Beppo'n gebietet er, bei seiner ersten verdächtigen Bewegung ihn niederzuschiessen drohend, zurückzubleiben.

Beppo bleibt allein, auf der Bühne. Alle Uebrigen verbergen sich. In der Kapelle sieht man Giacomo läuten. Als Fra Diavolo auf dem Berge erscheint, schlägt Lorenzo auf Beppo an. Dieser bejaht in Todesangst des Hauptmanns Frage: Ob er unbesorgt nahen könne? Fra Diavolo steigt vom Berge herab. Der Müller bedeutet Lorenzo, dass dies der Räuberhauptmann sei. Indem Jener, in seiner Freude des Gelingens seines Plans, sich auf Beppo's Schulter lehnt, springt Lorenzo vor. Alles folgt seinem Beispiele. Fra Diavolo und seine erscheinenden Leute werden von den Dragonern und Landleuten ergriffen. Fünfstimmige Wiederholung der Romanze des ersten Acts mit dem Refrain „Diavolo", während der Räuberhauptmann abgeführt wird. Siegeschor.

Dass dies Sujet und dessen Behandlung voll Leben und Interesse sei und, einige Unwahrscheinlichkeiten abgerechnet, mit denen man es ja bei keiner Oper überhaupt so genau nehmen darf, allgemein anspreche, wird nach obiger Skizze schon einleuchten.

Dass *Auber* auch diesmal keine mittelmässige Tondichtung geliefert habe, lässt schon sein wohlverdienter Ruf unterstellen. Die zum Lieblings- und Modeartikel gewordenen Barcarolen und Preghiera's hat er auch in dieser Oper meisterlich benutzt. — Die Situationen sind mitunter höchst komisch und heben sich mit den ernsten, gefühlvollen gegenseitig; besonders glücklich gedacht und durchgeführt ist der bereits erwähnte originelle Character Milords.

Man hat getadelt, dass Fra Diavolo nicht gleich von vorn herein in seiner bekannten furchtbaren Individualität erscheine. — Da grade solche Verknüpfungen (z. B. Rinaldini, Mandorin, Cartouche, Hessel) das Interesse an Räuberchefs ganz besonders erhöhen, möchte jener Tadel wohl ungerecht seyn! —

Oder soll Fra Diavolo etwa gleich mit Mord und Brand debütiren?

Die Dichtungen des Textes sind durchgängig gut; und verrathen, auch musikgerecht zu sein. Einzelne Nummern sind in der That sehr gelungen zu nennen, so z. B. die Barcarole:

»Der Gondolier auf leichtem Boot,« u. s. w.

und eine zweite:

»Dorina, jene Kleine,« u. s. w.

Kurz, dieser neue Zuwachs der dramatischen Opern unserer Zeit (man s. darüber Heft 45 der Cacilia) ist jedenfalls ein sehr willkommener.

Der Frankfurter Direction, wo Fra Diavolo bereits einstudirt wird, gebührt auch diesmal für ihren Eifer, durch erfreuliche Erscheinungen immer schnellmöglichst unsere teutsche Opernbühne zu bereichern, vorzüglicher Dank, und wenn dieser Oper auch nicht jener „Furore" der „Stummen" werden möchte, eignet sie sich doch sicher zu einer bleibenden Stelle auf den Repertor's, und wird sich gewiss eines ausgezeichneten Beifalles erfreuen.

II.

Würdigung des Gedichtes,

von Herrn Prof. St. Schütze.

Wenn es der echt komischen Opern nur wenige giebt, so ist der allgemeine Grund davon ohne Zweifel darin zu suchen, dass in der Musik, ihrer Natur nach, das lyrische Element vorherrscht, und das Lyrische sich mit dem Komischen nicht gut verträgt.

Es treten also verschiedene Bedingungen ein, wenn sie mit dem Komischen sich verbinden soll, und diese Bedingungen alle zu erfüllen, erschwert

das Unternehmen, einen Text zu erfinden, der durch und durch komisch, und doch für die Musik passend ist.

So liebt das Komische z. B. eine rasche Intrigue, — und die Musik nimmt mit ihren Tönen gern eine gewisse Breite ein, die den schnellen Lauf hemmt und so die Wirkung des Komischen schwächt.

Unter diesen Umständen gelingt eine Oper, wie die **heimliche Heirath**, die durchaus komisch ist, sehr selten, und man ist schon zufrieden, wenn nur das Ganze, auch mit Vermischung von ernsten Gefühlen, auf das Komische hinstrebt und es mit einem Uebergewicht erreicht.

Es sind vornehmlich **drei Eigenschaften**, durch welche die Musik mit dem Komischen in Gemeinschaft tritt: das Flüchtige (Muntere, Rührige; man denke z. B. an den Anfang von *Cosi fan tutte*, oder an die Ouverture von Doctor und Apotheker), — das Lustige (wie z. B. namentlich bei den Possen), — und das Mimische (das persiflirende Nachahmen des Affects in dem Auf- und Absteigen der Töne.)

Vorliegende Dichtung nun scheint vorzüglich auf das erste Mittel der Gemeinschaft berechnet zu sein, denn der Inhalt ist munter, bunt, abenteuerlich; List und Verschlagenheit spielen eine Hauptrolle darin, wozu eine rasche Bewegung erfordert wird. Des unmittelbar Lustigen ist weniger. Der unschuldige Muthwille fehlt. Nur Naivetäten und fröhliche Chorgesänge führen dazu. Indess sind diese schon hinreichend, dem Ganzen eine heitere Einfassung zu geben und den schweren Ernst mit Leichtsinn zu überwinden. Ja, der Leichtsinn ist es recht eigentlich, der diese Oper gedichtet hat. Der erfinderische *Scribe* hat seine Neigung und seine Geschicklichkeit, Fremdartiges auf eine leichte Weise zu einer Geschichte zu vereinigen, hier vorzüglich in Anwendung gebracht.

Die Speculation eines Räuberhauptmanns (Fra Diavolo vom Volke genannt) hängt er einem trägen, steifen Engländer an die Fersen, der eine reiche Erbin nach Italien entführt hat. Dazwischen wird das Leben von zwei unschuldig Liebenden bedroht, auf die er aber einen Theil des geretteten Raubes fallen lässt, um sie glücklich zu machen. Durch mancherlei Formen hat er so die Aufmerksamkeit gespannt, und das Interesse, das bald auf die Reisenden, bald auf den Räuber, bald auf das Liebespaar hingezogen wird, so zerstreut, dass der Zuschauer am Ende vor lauter Ueberraschung nicht weiss, wie Alles gekommen und zugegangen sei. Alles in Eins zusammenzufassen, muss er sich an das Gasthaus halten, wo das Abenteuerliche sich begiebt, und das daher mit Fleiss auf dem Titel als das zu erwartende Thema aufgestellt ist. Am meisten wäre man wohl geneigt, dem Fra Diavolo seine Theilnahme zuzuwenden, der auch als die Hauptperson aufgeführt wird; denn im Romischen halten wir es in der Regel mit dem Listigen und seinen Erfindungen; allein — der Betrug des vorgeblichen Marquis ist gar zu grob, indem er nicht nur mit Betäubung, sondern in allem Ernst mit Ermordung umgeht. Das ist denn doch ausser allem Spass, und wir müssen am Ende zugeben und sogar gerne sehen, dass der interessante Räuber gefangen abgeführt wird. Das Komische seiner Partie liegt nur in dem Verhältnis zum Engländer, dessen Frau er bethört, wozu der schläfrige Ehemann, der sie, wie er versichert, mit der Aussteuer aus blosser Inclinaschen (Inclination) geheirathet hat, possierlich genug gebehrdet. Dieser Engländer ist auch die eigentliche komische Person des Stücks. Auf unserer Bühne sieht man freilich in einer solchen gefoppten Person gewöhnlich einen Franzosen; indess wird sich der Teutsche auch wohl gern gefallen lassen, auf pariser Weise einen Engländer einmal so behandelt zu sehen. Die Erscheinung hat dafür etwas Neues. Es ist zu vermuthen — Rec. kennt die Musik nicht — dass folgendes Duo des streitenden Ehepaares sich, mit mimischem Ausdruck, sehr komisch ausnimmt.

M i l o r d.

Ich bin so gut, ich bin so gut,
Sie müssen mir das eingestehn,
Um Sie modern geschmückt zu sehn,
Verschwende ich mein Hab und Gut.
Ich bin so gut, ich bin so gut.
Doch gieng es nur nach Ihrer Bitte,
Müsst ich nach dieses Landes Sitte,
Hier stets ein Cicisbeo seyn.
Das will ich nicht, das will ich nicht!
Nein, nein, nein, no, no, no Goddam!
Das will ich nicht, das will ich nicht.

P a m e l l a.

Ich möchte gern, ich möchte gern
Geneigt mich zeigen Ihrem Lobe, (Das ist unklar ausgedrückt.)
Hübsch sparen in der Garderobe!
Das möcht' ich gern, das möcht' ich gern.
Denn mein Gemüth ist sanft und still,
Gehorsam war mir stets Pflicht!
Doch trotzt man mir und ruft: ich will!
Dann will ich nicht, dann will ich nicht.
Nein, nein, nein, no, no, no mein Herr!
Das will ich nicht, das will ich nicht.

Zu dem Naiven gehört, wie das liebende Mädchen, (Zerline, die Wirthstochter), beim Auskleiden ihren Wuchs in Betrachtung zieht, und singt:

Für solch ein einfach ländlich Mädchen
Bin ich ganz zierlich wohl gebaut.

Diese ganz leicht hingeworfene Scene, der man gar nichts Absichtliches ansieht, hat *Scribe*, der überhaupt in Verknüpfung kleiner Umstände so geschickt ist, zur Lösung des Knotens benutzt, indem die Räuber, die sie belauerten, nachher bei vollem Becher das Liedchen lachend wiederholen, und sich dadurch verrathen — unstreitig der originellste und schönste Einfall des ganzen Stücks! — Freilich kann man es auch mit der Verknüpfung kleiner Umstände zu weit treiben, so dass der Glaube an einen nothwendigen Zusammenhang darüber verloren geht, oder

das Ganze an einem gar zu dünnen Faden hängt. Etwas misslich und gewagt scheint denn auch hier die Herbeilockung des Räuberhauptmanns zuletzt, da sein Spiessgeselle, durch die auf ihn gerichtete Flinte, gezwungen wird, das verabredete Ja zu rufen. Indess muss dies ausgepresste, zitternde Ja wohl eine recht komische Wirkung thun. —

Aber ist es auch erlaubt, ein Gebet zum Komischen zu benutzen? — Der Humor findet oft darin zur Verspottung der menschlichen Beschränktheit wohl Stoff genug; aber soll man sich damit vor das Volk auf die Bühne wagen? — Hier wird feierlich zur Mutter Maria gefleht, und ein Mädchen bittet sich einen Mann aus.

Zu den Unwahrscheinlichkeiten darf man rechnen, dass Lorenzo, der Geliebte, sich so schnell zum Verdacht der Untreue gegen seine Geliebte verleiten lässt; wenigstens die Zuschauerinnen werden nicht damit zufrieden sein.

Manches wäre nun noch zu sagen über die nächtlichen Scenen im Gasthause, die Diesem und Jenem vielleicht ein wenig anstössig vorkommen möchten. Indess, ob sie es bei der Aufführung wirklich **sind**, darüber kann nur die Darstellung entscheiden, da die Musik in solchen Fällen viel Milderndes hat.

Am besten ist es, bei dem flüchtigen Leben und Weben des Ganzen, das den Leichtsinn schon an seiner Stirne trägt, es damit nicht so genau zu nehmen. Sind doch der guten theatralischen Scenen, die die Erwartung erregen, spannen und überraschen, immer noch genug, und wenn man auch aus dem Stück keinen bewiesenen Satz oder eine Lehre mit nach Hause nehmen kann, so wird doch sicher jeder leidlich gestimmte Zuschauer diese **abenteuerlich komische** Oper, mit der wahrscheinlich angenehmen und ansprechenden Musik, sehr **unterhaltend** und ergötzlich finden.

III.

Würdigung der Composition,

von Herrn Musikdir. Carl Vollweiler.

Auber beurkundet in dieser Oper von Neuem sein Talent für die komische Oper. Er ist unerschöpflich in Erfindung angenehmer, leichtfasslicher und sangbarer Melodieen, und weis dieselben auf so ansprechende und interessante Art fortzuführen und sie so fliessend mit einander zu verbinden, dass selbst Reminiscenzen aus seinen früheren Werken nicht störend einwirken. Namentlich da, wo solche Anklänge aus seinen beliebten älteren Opern am deutlichsten hervortreten, in den Barcarolen, sind sie auch am leichtesten zu entschuldigen. Gewisse Gänge und Modulationen und der Sechsachteltact müssen dieser Art von Stücken das Charakteristische und Eigenthümliche verleihen; und dadurch wird es dann unvermeidlich, dass Barcarolen mehr oder weniger einander ähneln.

Ein Vorwurf, der dem Dichter und dem Componisten gemacht werden kann, ist der, dass jener in die meisten Ensemblesätze gar zu viel Conversation eingestreut hat, wodurch Einförmigkeit entstehen muss; und dass letzterer, um dem raschen Fortgange der Handlung nicht hinderlich zu seyn, manche Momente in musikalischer Hinsicht nicht so herausgehoben hat, als wohl hätte geschehen können. Der Wirkung des Ganzen schadet dieses jedoch keineswegs. Die Handlung, auf welcher eigentlich das Hauptinteresse dieser Oper beruht, ist mit vieler Kenntnis des Bühneneffects erfunden, und enthält überraschende, zum Theil spannende und für die musikalische Behandlung günstige Situationen.

Die Musik ist, der Form und dem Inhalte nach, der Handlung ganz angemessen. Ohne angestrengte Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen, ohne überhaupt grosse Ansprüche zu machen, unterhält sie angenehm. Und mehr wird von einer Oper wie die vorliegende nicht gefordert.

Der erste Satz der Ouvertüre aus einem Marsche bestehend, fängt mit einem Trommelsolo an. Hierauf wird ein Satz von den Violinen, zuerst bloss zweistimmig, *pp* angefangen. Er steigert sich durch den allmähligen Zutritt der übrigen Instrumente bis zum *ff*, und nimmt eben so wieder ab, bis er im *ppp* gänzlich verschwindet. Hierauf tritt ein Allegro ein, dessen Thema die Trompete vorträgt. Nach dem Uebergange in die Dominante wird ein Motiv aus dem ersten Finale als Mittelsatz aufgenommen, der nach der Wiederholung des Thema noch einmal in dem Haupttone vorkommt. Eine Coda im ¢ Tact beschliesst die effectvolle und ziemlich lärmend instrumentirte Ouverture.

Die Introduction beginnt mit einem Chore zechender römischer Dragoner. Durch die darauf folgende Conversation, welche während einer Staccatofigur der Violinen fortgeführt wird, erfahren wir, dass der berüchtigte Räuberhauptmann *Fra Diavolo* in diesen Gegenden haust, und dass ein Preis auf seinen Kopf gesetzt ist, den die Dragoner gewinnen wollen. Lorenzo, ihr Officier, (Tenor) liebt Zerline, die Tochter des Wirthes, (erster Sopran); der sie aber einem Officier, der keine Aussicht hat, als seinen Sold und eine Büchsenkugel, nicht geben, sondern sie an einen reichen Pachterssohn aus der Nachbarschaft verheirathen will. In einer romanzenartigen Melodie, die durch einige Dissonanzen in der Begleitung gewürzt ist, spricht Zerline ihrem Lorenzo Muth ein; dieser aber, hoffnungslos, will im Kampfe den Tod suchen.

Durch Hülferuf von Aussen (Allegro, *d*-moll, $\frac{6}{8}$-Tact) wird man unterbrochen. Milord Kookburn und seine Frau Pamella, sind von Diavolo's Bande überfallen und geplundert worden, kommen in voller Verzweiflung herein, und Milady klagt: „Ach welche Qual gewährt das Reisen" etc. (als Gegenstück zu dem: „Ach welche Lust gewährt das Reisen" aus Johann von Paris.) Diese Stelle erfodert viel Zungengeläufigkeit und

lebhaften Vortrag. Der Schluss der Introduction, wobei der erste Chor noch einmal aufgenommen wird, ist effectvoll, könnte aber wohl etwas kürzer gehalten sein.

In dem nun folgenden Dialoge erzählt Milord die näheren Umstände seiner Beraubung, und bestimmt dem, der ihm die geraubten Sachen zurückbringt, eine Belohnung u. s. w. (wie bereits vorstehend zu lesen.)

Durch den deutsch-englischen Accent und das Einstreuen mehrer englischer Wörter, so wie durch die echt komische Behandlung der Musik, muss das Stück, bei nur einigermasen richtigem Vortrage, sehr belustigen. Der Wirkung des Ganzen schadet es indess, dass Milord die beiden ersten Strophen, Milady dagegen die letzte Strophe zu singen hat, indem Letztere als Frauenzimmer nicht so niedrig-komisch seyn darf, als Ersterer, wodurch denn der Schluss etwas matt ausfällt. Ref. glaubt, dass dieses Musikstück sich besser steigern würde, wenn dem Lord die erste, der Lady die zweite Strophe zugetheilt wäre, und die dritte **theils abwechselnd, theils von Beiden zusammen**, vorgetragen würde. Alsdann würde dieser Nummer auch das Prädicat: „Duettino" eher zukommen als in der vorliegenden Gestalt.

Kaum hat Milord seiner Frau betheuert, sie werde den galanten Herrn Marquis nie wieder sehen, so kommt ein Wagen an, und — der Marquis steigt aus. Niemand vermuthet, dass es Fra Diavolo selbst ist, der, als Gentleman verkleidet, den Engländern nachreist, um sich desto sicher in Besitz ihrer Schätze zu setzen. Das Quintett, welches bei der Ankunft des Marquis beginnt, wird in einem *a parte* eröffnet, worin sich einige Stellen durch effectvolle Stimmenführung auszeichnen. Das sich daranschliessende Allegro trägt einen heitern Charakter, und gibt Zerlinen Gelegenheit, ihre Kunstfertigkeit in allerlei Coloraturen zu zeigen. Der Engländer zieht sich nun

mit seiner Frau zurück, und der Marquis setzt sich zu Tische, während ihm Zerline eine artige Romanze singt, deren Inhalt Diavolo's Thaten sind. Einen angenehmen Contrast bildet die ansprechende, freundliche Melodie der ersten Hälfte derselben, mit der düstern, geheimnissvollen Behandlung der zweiten Hälfte bei den Worten: „Betet! denn in des Sturmes Drohn" etc. *)

Es treten zwei verdächtig aussehende Kerle ein, denen der Wirth, auf des Marquis Fürsprache, Nachtlager in seinem Hause bewilligt. Es sind zwei von Diavolo's Gesellen. Der Marquis bestürmt Milady mit tausend Schmeicheleien und singt ihr eine äusserst süsse Barcarole vor. Sein heuchlerisches Entzücken ist, besonders bei dem Uebergange in As-dur, in der Musik ungemein treffend bezeichnet.

Diavolo's Diebsaugen kann es indessen nicht entgehen, dass Milady ein reiches Medaillon an ihrem Halse trägt, welches ihr Bild einschliesst. Er weis es ihr abzuschmeicheln, und als Milord sich im Hintergrunde zeigt, nimmt er geschwind die vorhin abgebrochene Barcarole wieder auf. Der Schlusssatz dieses Terzettes (Allegretto $\frac{6}{8}$-Tact, A-dur), worin Milord zwar *bravi! bravi!* ruft, für sich aber sein Missfallen über die vorgefallene Scene zu erkennen giebt, erfordert wieder geläufige Zungen, und sehr deutlichen, belebten Vortrag. Noch ist in diesem Satze bemerkenswerth, dass der Marquis in den höhern Tönen des Tenors die Melodie führt, während Milady sich in Tönen bewegt, die eigentlich höher sind, die jedoch nur als Begleitung erscheinen, weil sie in den tiefern Umfang des Soprans fallen.

Das Finale beginnt mit einem marschähnlichen Sechsachteltact, dessen Melodie schon in der Ouverture gehört wurde, indess die Dragoner von ihren Nachsuchungen zurückkehren. Sie haben die Bande

*) S. Cäcilia XII. Bd. S. 309.

Diavolo's gefunden, mehre Räuber getödtet, und ihnen die geraubten Schätze abgenommen. Lorenzo beschreibt diesen Kampf in einem Zwischensatze (g-moll), von charakteristischen Figuren der Instrumente begleitet, worauf der erste Chor wiederholt wird. Während einer fortgeführten Figur, die meistens von der Flöte vorgetragen wird, überreicht alsdann Lorenzo der Lady den Schmuck, und erhält dafür die Belohnung von zehntausend Lire. Durch den Besitz dieser Summe lebt seine Hoffnung auf Zerlinens Hand wieder auf. Die Stelle, wo Beide sich ihrem Entzücken darüber hingeben, hätte in der Musik bedeutungsvoller ausgedrückt werden können. — In der Stretta rüsten sich die Dragoner wieder zum Abzuge, wobei der frühere Marsch wieder angewandt ist. Zerline und Lorenzo freuen sich ihres bevorstehenden Glückes, wobei eine sehr sanfte Melodie in die verschiedenen Blaseinstrumente übergeht. Kurz vor dem Schlusse bebt sich besonders die Stelle heraus, wo bei einem plötzlichen Ausfalle ins *G*-dur, der eben so schnell wieder in *Es*-dur zurückgeleitet wird, alle Singstimmen *unisono* d aushalten.

Im zweiten Acte beschäftigt sich Zerline mit dem Gedanken an Lorenzo in einer folgenden Romanze, die sowohl durch angenehme Melodie, als durch geschmackvolle Verzierungen anspricht. Die Engländer treten ein: Es entspinnt sich ein Terzett, in welchem Milord zum Schlafengehen antreibt, Milady sich dagegen sträubt, und Zerline sich über so viel Uebereinstimmung bei Eheleuten wundert. Die Schläfrigkeit und das Gähnen des Lord ist in der Begleitung, durch allerlei gesuchte Harmoniefolgen und vorgehaltene Dissonanzen, treffend ausgedrückt. Von komischer Wirkung ist die Stelle, wo Milord das Medaillon an Milady's Halse vermisst, und diese, um seinen Argwohn zu beschwichtigen, nun selbst mit den Worten: »Milord, Sie wollten schlafen gehen!« einfällt. — Die Engländer gehen in ihr Zimmer, und der sich verlierende Schluss der Instrumente soll wahrscheinlich das Einschlafen Milord's bezeichnen.

Kaum ist das Theater leer, so kommt Diavolo herbeigeschlichen, um zwei von seinen Gefährten zum Fenster hereinzulassen, und Milord zu bestehlen. Er singt, um ihnen dadurch das Zeichen zu geben, eine Barcarole, von welcher er versichert, dieses Lied sei in Italien in Jedermann's Munde; und es ist in der That so lieblich und gesangvoll, dass es gewiss auch in Deutschland bald ein Lieblingsstück des singenden und spielenden Publikum's seyn wird. — Gegen Ende des Gesanges kommen die beiden Räuber zum Fenster herein, müssen sich aber gleich, nebst Fra Diavolo, in eine dunkele Nebenkammer verstecken, da Zerline, die den Engländern in ihr Zimmer geleuchtet hat, zurückkehrt. Unglücklicher Weise ist dies ihr Schafgemach, und die Räuber müssen sich so lange versteckt halten, bis Zerline, während einer eben so niedlichen, als dem Charakter Zerlinens entsprechenden Arie, entkleidet, zu Bette gegangen und eingeschlafen ist. Diavolo kommt nun hervor und singt erst allein, dann mit seinen Gesellen: »Wagt nicht zu athmen, bald ist's gethan!« Das Abwechseln von fis und f in der Begleitung und verschiedene enharmonische Ausweichungen, so wie die fortgesetzte punktirte Bewegung, bezeichnen das Herumschleichen und die Unschlüssigkeit der Räuber. Endlich sehen sie kein anderes Mittel, sicher zum Zimmer des Engländers zu gelangen, als Zerlinen zuvor aus dem Wege zu schaffen. Indem der Eine den Dolch auf sie zückt, lässt sich ein starkes Klopfen von aussen hören; und ein lustiger von Trompeten vorgetragener Marsch verkündet, dass die Dragoner wieder angekommen sind. Zerline erwacht, und steht auf, um sie einzulassen, während die Räuber in ihr Versteck zurückeilen. Die ganze Scene ist vom Dichter wie vom Componisten mit viel Gewandtheit und theatralischer Wirksamkeit behandelt.

Das Finale befriedigt weniger. Die musikalische Behandlung ist nicht sehr bedeutend, kann es auch nicht wohl sein, da der grösste Theil dieses Stückes

aus Conversation besteht, und dem Componisten wenig Gelegenheit zum Verweilen darbietet. Nur ein Quintett von Männerstimmen zeichnet sich in diesem Finale durch schöne Stimmenführung aus. Das Uebrige besteht meistens in mehren Figuren, die in verschiedene Wendungen und Modulationen gebracht sind, die Conversation auf dem Theater zu begleiten.

Nachdem die Räuber in ihr Versteck zurückgeeilt sind, kommt Lorenzo, und bald darauf Milord herein. Auf einmal lässt sich in dem Zimmer, wo die Räuber stecken, ein Geräusch hören. Indem Lorenzo nachsehen will, tritt der Marquis allein aus dem Zimmer, vorgebend, ein Stell-dich-ein sey die Ursache seines Hierseyns; dem Lorenzo sagt er, dass Zerline, dem Lord aber, dass Pamella ihn hier erwarten wollte. Beide glauben es ihm, und fordern ihn heraus. Endlich kommen noch die beiden Damen dazu, und während sie sich das zurückstossende Betragen Lorenzo's und Milord's nicht erklären können, triumphirt Diavolo über das Gelingen seiner List. Unter diesen Bewegungen fällt der Vorhang.

Der dritte Akt beginnt mit einer grossen Arie Diavolo's, die als selbstständiges Musikstück wohl am meisten Werth hat. Der dieselbe einleitende Instrumentalsatz ist die in *E*-dur versetzte Romanze Zerlinens aus dem ersten Akte. Da dies Stück dreimal in der Oper vorkommt, so wäre wohl hier der geeignete Platz gewesen, es durch mehr Abwechselung in der harmonischen Begleitung anziehender zu machen, was aber nicht geschehen ist. — Die Arie selbst, in welcher Diavolo die Freuden des Räuberlebens preist, fängt mit einem kräftigen, brillanten Marschtempo an. Nach einem kurzen Andantino, ahmt Diavolo die Stimme eines von Räubern angehaltenen Mädchens nach. Das darauf folgende Tempo: „Nie berauben wir" u. s. w. ist eben so gesangreich, als dankbar für den Sänger. Ein rascher Sechsachteltakt beschliesst die Arie, zu deren Vor-

trag bedeutender Stimmenumfang, viel Gewandtheit und Ausdauer erfordert werden.

Nach Diavolos Abtritt, kehrt der Wirth mit dem Pachterssohne, den er zum Bräutigame seiner Zerline ausersehen hat, und mit den Hochzeitgästen zurück, welche einen Chor (*F*-dur, Allegretto, $\frac{2}{4}$-Tact) singen, dessen Mittelsatz ein Gebet ist, zu welchem eine gleichsam flehendo Figur erst von der Violine, dann von der Oboe vorgetragen wird. Lorenzo's Romanze muss durch ausdrucksvollen Vortrag gehoben werden.

Lorenzo will abgehen, sich mit Diavolo zu schlagen; unterdessen kommen Matteo und Zerline aus dem Wirthshause; die beiden Banditen setzen sich an einen Tisch, um Alles zu beobachten, und später kommen auch die Engländer, ihren Thee im Freien einzunehmen. Das Finale beginnt mit einem Chore der Dragoner, der schon im zweiten Akte gesungen worden, hier aber in *Es*-dur versetzt und weiter ausgeführt ist. Zerline sucht verschiedene Male sich ihrem Lorenzo zu nähern, wird aber unfreundlich von ihm zurückgewiesen. Auf einmal erblicken die beiden verkappten Räuber, die bisher unbemerkt in der Ecke sassen, Zerlinen. Sie erinnern sich der Scene in der vorigen Nacht, und vergessen sich so weit, dass sie Zerlinen's Gesang bei ihrer Nachttoilette nachäffen. Zerline wird dadurch aufmerksam; sie beschwört ihren Geliebten, die Sache näher zu untersuchen. Die Banditen werden ergriffen, und man findet bei ihnen einen schriftlichen Befehl Fra Diavolo's, wodurch sie angewiesen werden, sobald Lorenzo mit den Dragonern abgezogen sei, die Glocke der nahegelegenen Kapelle zu läuten, zum Zeichen, dass sich Diavolo mit den übrigen Banditen unbesorgt nahen könne, um dem Engländer die Ueberreste seiner Baarschaft zu rauben und seine Frau zu entführen. Lorenzo baut hierauf seinen Plan, sich der Person Diavolo's zu versichern. Der Eine der Banditen muss die Glocke läuten, um dadurch Diavolo herbeizulocken; der Andere bleibt ganz allein

auf der Bühne, während sich alle Uebrigen verstecken. Alles dies ist in der Musik so rasch als möglich, und dabei angemessen und mit vieler Abwechselung, behandelt. Während sich nun Alle versteckt halten, wird das Gebet wieder angestimmt, wozu die Glocke bei jedem Takte die Domiante f anschlägt. Endlich kommt Diavolo den Berg herab. Mit Erstaunen erkennen Alle in ihm den Herrn Marquis aus Neapel. Er nähert sich sorglos, und singt von seinem bevorstehenden Glücke, als Alle hervorstürzen und ihn gefangen nehmen. Die Musik modulirt in's *G*-dur und die Romanze des ersten Aktes, die Diavolo's Thaten beschreibt, erklingt fünfstimmig, wonach wieder in *Es*-dur zurückgegangen und mit allgemeinem Jubelrufe geschlossen wird.

Dass die Oper auf der Bühne von guter Wirkung ist, wurde schon oben bemerkt. Aber auch einzeln am Claviere vorgetragen, werden sich die Stücke schön ausnehmen und um so allgemeiner brauchbar seyn, da sie durchaus keine bedeutenden Schwierigkeiten darbieten und sich auch, einige Partien Diavolo's ausgenommen, in kleinem und in mittleren Stimmenumfange bewegen.

Auffallend ist es, dass sich in der ganzen Oper kein einziges Duett findet, und zwar um so mehr, da *Auber* in frühern Opern, namentlich im Maurer und Schlosser, in dieser Gattung von Gesangstücken so glücklich war.

Die deutsche Uebersetzung von dem als Componist und als Schriftsteller rühmlichst bekannten Carl Blum in Berlin, zeichnet sich in mehr als einer Hinsicht aus. Sie stimmt genau mit dem Sinne des französischen Originales und mit dem der Musik überein; auch ist, so viel als möglich, darauf Bedacht genommen, dass aushaltende Noten, Fermaten, Verzierungen u. dgl. auf klingende Vocale, wie a und o fallen.

Das vollständige Textbuch, Dialog sowohl als Gesangstücke, ist besonders, in grossem Octavformat,

abgedruckt und wird dem Clavierauszuge beigegeben. Noch muss lobend angeführt werden, dass in diesem sehr oft die Eintritte der Instrumente bezeichnet sind. Es ist zu wünschen, dass dies immer dabei geschehe *).

Auch das Aeussere des Werkes verdient alles Lob. Der Notenstich ist sehr schön, deutlich und möglichst correct.

Zum Schlusse noch die Bemerkung, dass die Verlagshandlung, die es sich seit einigen Jahren angelegen seyn lässt, das deutsche Publikum mit den neuen französischen Opern, in möglichster Schnelle und in den verschiedensten Gestalten, bekannt zu machen, auch von dieser neuesten *Scribe-Auber*'schen Oper, die in Paris auf der *Académie royale* unter dem Titel: *Le dieu et la bayadère* aufgeführt wurde, das Eigenthumsrecht für Deutschland erworben hat.

IV.

Als Nachschrift:

Einige Worte über deutsche Operntexte,

an

Deutschlands Theaterdirectionen.

Der *Carl Blum'sche* Text zu Auber's trefflicher Oper »Fra Diavolo« mit dem die Verlags- und Musicalienhandlung *B. Schott's Söhne in Mainz*, unsre deutsche Opernbühne abermals bereichert, veranlasst zu einigen, von den verehrlichen Theaterdirectionen unseres Vaterlandes wohl zu beherzigenden Worten über Operntexte im Allgemeinen, deren vorzügliche Wichtigkeit, besonders bei der in den neuesten Zeiten ganz ausgezeichneten Vorliebe zum

*) S. Cäcilia, III. Bd. Hft. 9, S. 29.

Fache der so erfreulich aufgeblühten dramatischen Oper, jedem Sachkenner einleuchten muss.

Wie erbärmlich zum Theil, wie seicht wenigstens, wässerig, gegen Sprache, Versbau und so vieles Andre verstossend, in der Regel bis erst vor einigen Jahren fast die Mehrzahl unserer deutschen Operntexte gewesen, ist nur allzubekannt. Um so löblicher muss daher das Streben jener Musikhandlung erscheinen, sich vorzügliche französische Originaltexte, durch Uebereinkunft mit den Autoren und Verlegern, selbst mit bedeutenden Opfern, zu verschaffen, und diese auf empfehlungswertheste Weise ins Deutsche übertragen oder frei bearbeiten zu lassen.

Einem Mangel unserer Opernbühne wäre nun dadurch allerdings abgeholfen; allein noch immer besteht ein Uebelstand, dessen Beseitigung allen Theaterdirectionen von Verdienst recht ernstlich am Herzen liegen sollte. Ausser jenen von der Schott'schen Handlung besorgten Texten, erscheinen nämlich, von jeder auf unsre Bühne verpflanzten neuen Oper, deren mehrere, theils guten, theils auch höchst mittelmässigen, auch wohl ganz schlechten Gehaltes. Was entsteht nun daraus? Eine Bühne hat die Oper nach ihrem erstandenen Texte einstudirt; ein oder mehrere neu engagirte Mitglieder ersetzen abgegangene; oder gastirende Künstler treten auf: — und siehe da! die Aufführung der Oper wird eine Olla potrida von drei-, vierlei verschiedenen Texten, in denen zuweilen der Chor zu den Couplet's wie etwa, um trivial zu reden, eine Faust auf's Auge, passt und in einem zärtlichen Duette ein Liebespaar sich, wie Kraut und Rüben zusammengestoppelten Nonsens zusingt u. s. w.

Uebereinstimmende Einführung eines und desselben Operntextes erscheint daher zur Vervollkommnung unserer deutschen Oper, als ein ganz vorzügliches Requisit. Erkennt man aber die Richtigkeit dieses Grundsatzes an, so dürfte wohl grade die obengenannte Musikhandlung die Begün-

stigung, unsern Bühnen einen solchen Normaltext zu liefern, am ersten verdienen. Denn sie ist es, die, durch ihre Verbindungen mit Paris, wo sie ein eigenes Etablissement besitzt, vermittelst mit bedeutenden Unkosten verknüpften Abkommens mit den dortigen Operneigenthümern, die neuesten und ausgezeichnetesten derselben, mit vorzüglichen Texten, colorirten Zeichnungen der Decorationen und Costüme, in gedruckten Partituren, mit fast unglaublicher Schnelle, zu höchst billigen Preisen, auf unsre deutschen Bühnen verpflanzt. Diese ihre Leistungen erhalten besonders noch durch die sorgfältigste Vergleichung der Texte mit der Musik durch sachkundige Männer, und deren eben so exacte Unterlegung, sowie durch schnelle Lieferung trefflicher Klavierauszüge, noch höheren Werth.

Bei solchen Verdiensten um Deutschlands Opernbühnen lässt sich, nach Anerkennung des Grundsatzes der wichtigen Vortheile eines, bei unsern Theatern übereinstimmenden Operntextes, von der billigen Anerkennung der Verdienste der Schott'schen Handlung um die Musik im Allgemeinen und die Oper insbesondre, deren vorzugsweise Berücksichtigung in jener Beziehung durch die verehrlichen Theaterdirectionen, um so zuversichtlicher erwarten, als ein solcher Vorzug, die Unternehmer zu fortgesetzt thätigen und gesteigertem Streben in Förderung unserer teutschen Oper ermuthigend, auf deren gedeihliche Fortschritte selbst, in der erfreulichsten Weise rückwirken müsste.

TH.

---

*Das Strassburger Musikfest,**)

beleuchtet unter dem Gesichtspunct:

Welchen Einfluss hat auf die Kunst der Dilettantismus?

Schon mehrmal haben achtbare Künstler die Klage ausgesprochen: der überhandnehmende Dilettantismus bereite der Kunst ihr Grab; durch das viele Musiciren werde auch viele schlechte Musik gemacht; dadurch gewöhne das Gehör sich an das Schlechte, und das Bedürfnis nach etwas Besserem höre zuletzt auf.

Mag eine solche Behauptung auch in einem gewissen Grade wahr sein, so ist sie doch eben so wenig im Ganzen richtig, als wenn man behaupten wollte, durch das viele und immer mehr überhandnehmende Lesen werde die Aufklärung aufgehalten.

Es kommt nur darauf an, welche Richtung man diesem Geisteshange gibt, womit man ihn nährt. — Sind nicht die Musikfeste, welche der Dilettantismus, wenn auch nicht grade hervorrief, doch allein ausführen half, die beste Widerlegung jener Behauptung? — Wann ist für die Kunst kräftiger gewirkt worden, als grade seit der Entstehung und Fortpflanzung dieser Musikfeste? Und ist also dieses Gedeihen nicht allein dem immer mehr um sich greifenden Dilettantismus zu verdanken?

Es ist zwar nicht zu läugnen, dass der Dilettantismus häufig Gefahr läuft, seine Elemente zu zersplittern und dass dann der Kunst selbst Gefahr droht; allein wie viel Herrliches kann auch gelei-

*) Durch Zufall verspätet. *Rd.*

stet werden, wenn diese Elemente, zu einem Ganzen verbunden, ihre Kräfte vereinigen?

Einen glänzenden, unwiderlegbaren Beweis dafür zeigt uns das Strassburger Musikfest, wo die Kunst einen über jede Erwartung schönen Triumph feierte.

Die Kunststufe auf welcher Strassburg bis jetzo gestanden, berechtigte diese Stadt nie, sich unter diejenigen Städte zu zählen, welche auf die Kunst und ihre Verbreitung bedeutend einwirken. War auch von Zeit zu Zeit einiges Gute von hier ausgegangen, so hatte sich dieses wieder in der Gesammtmasse aller Kunsterzeugnisse verloren und war kaum bemerkt worden. Das Meiste beschränkte sich auf den innern Wirkungskreis der Stadt, und hatte kaum einen andern Erfolg, als die Kunst aufrecht zu erhalten.

Um wie viel mehr musste es deswegen den wahren Kunstverehrer freuen, dass auch hier die Kunst in ihre Rechte getreten ist und ihr unwiderstehliches Fortschreiten auf eine Art bewährt hat, welche alle Erwartung übertraf.

Wer je mit der Organisation eines Musikfestes vertraut wurde, wird die unzähligen Schwierigkeiten kennen, welche ein solches Unternehmen begleiten. Um wie viel grösser mussten aber diese hier sein, wo eine getheilte Sprache gleichsam zweierlei Nationen bildet, und ein teutsch-fühlendes, und ein französisch-denkendes Publicum, in ihren Ansichten sich häufig widerstreben. Wie viele Hindernisse mussten da aus dem Wege geräumt werden, um ein gemeinschaftliches Wirken zu erzielen! — Wie viel grösser mussten ferner noch die Schwierigkeiten sein, da seit vielen Jahren das Musikwesen hier eher rückwärts als vorwärts geschritten war und, bei dem immer grössern Verfall des Theater-Orchesters, bei der gänzlichen Auflösung des Liebhaberconcertes, die Kunst gleichsam ihrem Verderben entgegenblickte

und die Symptome zu ihrem Untergange sich täglich vermehrten. —

Und, in solch einem Augenblick konnte ein Musikfest entstehen und — gelingen! — Aber grade in der Besiegung aller dieser Schwierigkeiten zeigte die Kunst ihre göttlichen Rechte und lieferte einen von den vielen Beweisen, wie das wahrhaft Schöne, Grosse und Gute in jedem Fache und auf jedem Boden immer mehr Wurzel fassen und die Menschheit ihrer geistigen Entwicklung näher bringen muss.

Ein Wunsch, welchen einzelne Kunstverehrer schon Jahrelang hegten, ging endlich in Erfüllung. Unserm Elsass kam die Ehre zu, dem übrigen Frankreich ein Muster solcher Vereine aufzustellen. Sein vaterländischer Charakter und seine Empfänglichkeit für alles Schöne und Gute verläugneten sich auch diesesmal keineswegs. Zahlreich und freudig vereinigte sich die Mehrzahl der elsässischen Musikliebhaber zum Musikfeste, welches am Ostermontag und Dienstag statt fand.

Friedrich Schneider's herrliches Oratorium: Das Weltgericht, wurde zur Aufführung des

ersten Tages

bestimmt.

Obgleich schon früher, in der Kirche und im Concerte, Mehreres davon gehört und gewürdigt worden war, so rümpften doch Viele die Nase darüber, dass man es nur wagte, ein Publicum, und vollends ein zahlreiches, mit einem so trockenen, monotonen Concerte zu langweilen, wie die Aufführung eines Oratoriums ihnen zu versprechen schien. Ja Viele wollten gar nichts davon wissen, das erste Concert zu besuchen, und nur die Furcht, für das zweite keine Plätze zu bekommen, trieb sie an, auch für das erste zu unterschreiben, (indem man nur für beide zugleich sich zum Voraus der Plätze versichern konnte).

Wie ganz anders war aber das Urtheil, als dieses treffliche Werk gehört wurde! Nun erkannten und fühlten erst die Meisten, was denn eigentlich wahre Musik sei, und, Wenige ausgenommen, war Alles entzückt über das Gehörte. Einen ganz neuen, noch nie empfundenen Genuss gewährte ihnen das Zusammenwirken von beinahe 400 Executanten, (unter welchen allein 180 Sänger waren) welche diese herrliche Composition mit einer Liebe und einem Zusammenklang ausführten, von welchen man sich nur schwer einen Begriff machen konnte.

Keine günstigere Wahl hätte aber auch getroffen werden können, als grade dieses Werk, in welchem der Verfasser so schön die Classicität der älteren Componisten mit dem fantasiereichen Aufschwung der neuern verband. Nur ein solches Werk war auch fähig, den nöthigen Eifer aufrecht zu erhalten, welchen das Einstudiren erforderte. Man bedenke, dass die für die Proben bestimmte Zeit einen Raum von vollen drei Monaten einnahm, und dass diese grade in die Faschingszeit fiel, wo besonders die mitwirkenden Damen manches rühmliche Opfer bringen mussten! — Nur dieser anhaltende Eifer, welcher Sänger und Instrumentisten in gleichem Mase erfüllte, war vermögend, das treffliche Gelingen herbeizuführen.

Welche Freude muss es nicht für jeden echten Kunstverehrer sein, wenn er wahrnimmt, dass, so drohend auch der Modetand einzureissen sucht, eine einzige Aufführung der Art denselben in seine Schranken wieder zurückweiset.

Auch war nur Eine Stimme über die Wirkung des Weltgerichtes, und so gewählt und gehaltvoll auch das zweite Concert war, so musste es diesem ersten doch nachstehen.

Dieses vorzugsweise Wohlgefallen war unstreitig das schönste Resultat, welches für die Kunst bei dieser Aufführung entspross. Es gereicht eben sowohl

dem Werke selbst zur Ehre, als auch dem Publicum, welches ein solches zu empfinden und zu würdigen vermag. Das Wohlgefallen an classischen Werken beurkundet die Bildungsstufe, auf welcher ein Publicum steht, den Grad von Empfänglichkeit, dessen es fähig ist. Wie erfreulich musste nicht für den Beobachter eine solche Wahrnehmung sein!

Herr Kern, dessen Eifer für die Kunst unser Musikfest hauptsächlich seine Entstehung verdankte, leitete das Ganze mit einem Fleiss und einer Sorgfalt, welche ihm zur grössten Ehre gereichen.

Entzückt verliessen alle Anwesende das Concert und waren schon mit dem Vorschmack des Genusses erfüllt, welchen ihnen das

zweite Concert

versprach.

Auch diese Erwartung wurde in hohem Grade erfüllt. Genüsse anderer Art drängten sich gleichsam nacheinander.

Noch nie hatte unser Publicum die Wirkung empfunden, welche ein zahlreiches, wohleingeübtes Orchester hervorzubringen vermag. — Die beiden Orchesterstücke: *Beethoven's* Symphonie aus *D*, welche das Concert eröffnete, und die herrliche Ouverture von *Weber's* Oberon, welche am Anfange des zweiten Theiles statt hatte, wurden mit einer Präcision und einem Glanze, besonders rücksichtlich der Violinen, aufgeführt, welche die Zuhörer ganz überraschten. Er glaubte sich im Geiste nach Paris, London, oder sonst einer Hauptstadt versetzt. *)

*) Unter den drei Solostücken, welche das Programm bildeten, war das erste: Variationen für die Violine, componirt und gespielt von dem jungen Salomon [illegible], einem kaum achtzehnjährigen Jünglinge, welcher schon auf einer

Alle Arien oder isolirten Gesangstücke waren aus einem Concerte verbannt, dessen Zweck nur einem gemeinschaftlichen Zusammenwirken galt,

---

ausserordentlich hohen Kunststufe steht. Er spielte mit einer Gewandtheit, Sicherheit und Leichtigkeit in Besiegung der grössten Schwierigkeiten, welche alle Anwesenden entzückten und hinrissen. — (Auch war nicht zu läugnen, dass sein Spiel eine nachtheilige Wirkung für die übrigen Stücke hervorbrachte. Ein so glanzreiches Instrument, wie die Violine sollte nie am Anfange eines Concertes gehört werden. Die grösste Virtuosität auf einem andern vermag nicht zu ringen mit diesem Könige aller Instrumente.) — Dieses musicalische Phänomen lieferte einen sprechenden Beweis mehr, wie das Genie keine Schranken kennt und nichts seine Entwicklung aufzuhalten vermag, (denn die frühern Lebensjahre des jungen Künstlers und die Umstände, unter welchen seine musicalische Erziehung sich entwickeln musste, waren höchst ungünstig.) Es ist im Interesse der Kunst wahrhaft zu wünschen, dass er baldmöglichst in Stand gesetzt werde, irgend eine Hauptstadt zu besuchen, um sich ganz dem Studium seiner Kunst zu widmen, denn bis jetzt bildete er sich so zu sagen mehr nach geahnten, als nach wirklichen Vorbildern.

Das **zweite Solostück** war ein Violoncell-Concert, componirt und vorgetragen durch Herrn *Burgmüller*, Musikdirector in Mühlhausen. Dieser junge verdienstvolle Componist, welcher sich des nähern Umganges mit unserm verewigten *Carl Maria v. Weber* noch zu erfreuen Gelegenheit hatte, bewies durch seine Composition, dass die Lehren seines unsterblichen Meisters auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen waren. Frischheit, Grazie und besonders ein tiefes Gefühl, verbunden mit einer interessanten Instrumentirung, zeichnen seine Arbeit aus. Auch erhielt sie den Beifall, welchen sein geschmackvolles Spiel verdiente.

Das **dritte Solostück**, welches zugleich den grössten Glanz über dieses Concert verbreitete, war das **Concertino für die Oboe**, von unserm Landsmanne, Herrn *Vogt*, ersten Oboisten an der königlichen Capelle in Paris, welchen Vaterlandsliebe bewogen hatte, unser Musikfest mitzufeiern. Wem in der musicalischen Welt ist der Ruf dieses grossen Künstlers unbekannt? Wer, der ihn schon gehört hat, war nicht von seinem herrlichen Spiele

und nur Ensemble-Stücke bildeten die **Vocalpartie** des zweiten Concertes.

Das erste dieser Stücke war das **Finale des ersten Actes von Tancred.** Wenn auch gleich die Wahl desselben einen Gegenstand getroffen hatte, welcher die Neugierde nicht reizen konnte, so verdiente derselbe doch in diesem Concerte einen ehrenvollen Platz; denn **Tancred**, dieser Vorgänger aller übrigen Rossinischen Opern, ist gleichsam der Typus, welcher das Wohlgefallen an den übrigen am meisten bestimmte und unstreitig auch am meisten verdiente. Das Finale wurde mit Präcision aufgeführt und erndete allgemeinen Beifall.

Das **zweite Gesangstück** waren **Chöre aus der Preciosa**, mit Begleitung einer, durch einen hiesigen Liebhaber arrangirten **Blechmusik**. Wenn auch einige Kritiker es tadelten, dass man eine solche der ursprünglichen Begleitung vorgezogen habe, so war dieses darum zu entschuldigen, weil es geschah, um einer sehr wohleingeübten Blechmusik ebenfalls Gelegenheit zu geben, ihr Scherflein zum Feste beizutragen. Auch war die Wirkung, welche der geistvolle Vortrag der Chorstimmen, durch die Natur der Blechinstrumente noch verstärkt, hervorbrachte, in der That einzig.

Das **dritte und zugleich Schlussstück** des ganzen Concertes war eine zu Ehren des **Elsass** gedichtete **Hymne**, in Musik gesetzt von Herrn *Jupin*, unserm verdienstvollen Violinlehrer an der vor einigen Jahren gestifteten Violinschule.

entzückt? Noch selten hat ein Künstler so tief den Geist der Oboe aufgefasst wie Herr Vogt, welcher dasselbe mit einer Grazie und einem Gefühle zu behandeln weis, welche den Zuhörer in hohem Grade überraschen. Der rauschendste Beifall begleitete sein Spiel, und Hochgefühl belebte aller Brust, da dieser Beifall einem **Landsmanne** galt, der, so wie der vorhergehörte junge Waldteufel, einen sprechenden Beweis gab, welch ein ergiebiger Boden für die Kunst das Elsass ist.

Vf.

Das Ganze bestand aus Chören, mehreren Sologesangstücken, worin der Verfasser sehr sinnreich 10 Harfen angebracht hatte, mit Begleitung des vollen Orchesters. — Ein Gelegenheitsstück, und vollends ein solches, welches in der grössten Eile verfertigt werden musste, darf nie mit dem Masstabe einer strengen Kritik belegt werden. Obgleich mancher lieblose Tadel über dasselbe ergieng, so erkannte doch der billiger Denkende eine gewisse poetische Tendenz, welche dem ganzen Stücke zum Grunde lag, und gewiss hatte der sonst verdienstvolle Verfasser etwas Ausgezeichnetes geliefert, hätte nicht diese Cantate mit einer solchen Eile verfertigt werden müssen. So aber geschah beinahe Alles gleichzeitig, das Componiren, Abschreiben und Einstudiren; und dass dabei Unregelmässigkeiten unvermeidlich mitunterlaufen, wird jedem Unbefangenen einleuchten. Ueberdies vereinigten sich bei der Aufführung mehrere unvorhergesehene Zufälle, welche sehr störend auf den guten Erfolg des Stückes einwirkten.

Dennoch war dieses theilweise Misslingen keineswegs nachtheilig für den Total-Eindruck des Concertes. Dieses, so wie das erstere, wurde mit einer Präcision von Seiten der Chöre und des Orchesters aufgeführt, die man der Sorgfalt der Herrn Kern und Jupin nicht genug danken kann. Ersterer besorgte die Leitung des Ganzen, während der Andere der ersten Violine vorstand. Beide bewiesen dabei einen Fleiss, der des grössten Lobes würdig ist.

Von hohem Genuss erfüllt, verliessen alle Zuhörer den Saal. Begeisterung erfüllte während mehrer Tage jede Brust, und noch lange wird die Erinnerung an diese so festliche Zeit fortleben und schöne Resultate für die Kunst zur Reife bringen.

Der nächste Verein wird wahrscheinlich in Colmar, um die Pfingsfeiertage von 1831, statt haben. Schon freut sich Alles auf jene Epoche, und es ist vorauszusehen, dass die Liebe zur Kunst, welche den Oberrhein stets auszeichnete, auch dort schöne Erzeugnisse hervorbringen wird. *CB.*

Opposition

gegen die, von Seiten der Redaktion aufgestellte Bemerkung, über eine Mittheilung von Heinrich Birnbach, das Tremuliren gewisser Töne auf Geigeninstrumenten betreffend.

(Cæcilia XII. Bd. S. 183 des 47. Heftes)

Auf die Frage, warum das unangenehme Tremoliren eines Tones doch immer vorzüglich haufig gerade in Ansehung des Tones *f* der *g*-Saite sich zu zeigen pflegt, (Heft 47. S. 185.) habe ich bereits erklärt, dass auch der Fall auf andern Saiten sowohl als auch auf andern Tönen derselben statt findet. *) Aber auf folgende Bemerkung:

»die Ursache solchen Tremulirens überhaupt in »dem Umstande zu suchen, dass sich an dem In»strumente irgend eine Faser oder Stelle des Re»sonanzbodens befinden möge, deren Beschaffen-

*) Der Umstand, dass ein Tremuliren der befraglichen Art auch auf anderen Saiten und Tönen stattfindet, kann wohl nicht als Erklärung desjenigen dienen, woron eben einzig die Frage und worüber grade vom Herrn Kammermusikus Ganz angefragt war. (Caecil. Bd. X, Heft 38, S. 121.) Wir können das (an dem von Herrn Musikdir. Birnbach angeführten Orte S. 185) Gesagte hier nur buchstäblich wiederholen: »Was den, von Hrn. Birnbach er»wähnten, Umstand angeht, dass auf manchen Gei»gen auch andere Töne ein unangenehmes Tre»muliren der im Eingang erwähnten Art äussern, — »so bleibt, der Richtigkeit dieser Erwähnung unab»brüchig, immer die Frage übrig, warum die be»fragliche Erscheinung sich doch immer vorzüg»lich häufig gerade in Ansehung des To»nes *f* der *g*-Saite zu zeigen pflegt?«

GW.

»heit den, dem befraglichen Tone entsprechenden »Schwingungen widerstrebe, — scheint aus dem »Grunde bedenklich, weil alsdann eben dieselbe »Erscheinung sich auch dann zeigen müsste, wenn »derselbe Ton *f* auf der *d*-Saite gegriffen wird, — »welches aber nicht ist, und weil sie, umgekehrt, bei dem auf der *g*-Saite gegriffenen Tone »wegfallen müsste, wenn das Instrument tiefer oder »höher gestimmt wird, — welches aber ebenfalls »nicht der Fall ist; —

erwiedere, dass es grösstentheils bei gut gearbeiteten Instrumenten gerade solche Töne trifft, die durch mathematische oder arithmetische Verhältnisse hervorgebracht, dem Ohre, nach unserm gewohnten Stimmungssystem entweder zu tief oder zu hoch sind. Und weil das erstere vorzugsweise bei dem Tone *f* ist, indem dieser, wenn er durch die Theilung der Saite erzeugt wird, immer dem Ohre zu tief ist, weshalb er höher und besonders fester gegriffen werden muss, als die Töne, welche sich mit den mathematischen Schwingungen vereinigen oder daraus hervorgehen, so könnte man darin schon einen Grund vorfinden.

Da aber die kleine Septime vom sogenannten Sattel aus, auf andern Saiten mittelst eines starken Fingerdruckes rein hervorgebracht wird, so dürfte dieser Grund unzulänglich sein, und nur für gewiss angenommen werden, dass der wahre Grund und die Ursache des unangenehmen Tremolirens des Tones *f* auf der *g*-Saite, oder anderer Töne eines Instrumentes darin liegt, wie ich bereits ausgesprochen habe, dass entweder irgend eine Ader des Holzes im Resonanzboden nicht gestattet, vermittelst, der auf dem Instrumente angenommenen Mensur den Ton rein hervorzubringen, oder dass die, zu dem Tone erforderliche Saitenlänge und deren Schwingungen gerade unmittelbar nur an diesem Orte sich entweder mit den des Resonanzbodens nicht vereinigen, oder den ganzen Korpus in eine, der Natur widrige, und zwar zu starke Schwingung versetzen.

Wollte man einwenden, dass in eben der Entfernung vom Sattel aus, auf andern Saiten die kleine Septime gegriffen, eine gleiche Wirkung thue, oder derselbe Ton auf andern Saiten auch dem Ohre unangenehm sein müsse: so erwiedere ich hierauf, dass im ersten Falle, wenn die Septime vom Stimmtone aus auf andern Saiten gegriffen wird, der Körper in eine andere Schwingung versetzt wird, und dass das *f*, auf der *g*-Saite, wenn es ein unangenehmes Tremolen verursacht, auch auf andern Saiten nicht so rein hervorgebracht werden kann, als es statt finden würde, wenn der Ton *f* auf der *g*-Saite gegriffen, ohne allen Makel wäre, welches ich damit beweisen kann, indem auf meiner Violine nicht nur das leere ā, sondern der Ton auf der *d*- und *g*-Saite gegriffen, mehr oder minder ein unangenehmes Geräusch macht. Es scheint um so gewisser zu sein, dass nur gerade die angenommene Saitenlänge und deren Schwingungen bei Hervorbringung des Tones *f* auf der *g*-Saite sich mit irgend einer Ader des Resonanzholzes oder des Korpus nicht vereinigt, weil man dem Uebel, welches sich durch eine praktische Erfahrung auf meinem und andern Instrumenten bestätigt, durch eine längere oder kürzere Mensur, und zwar durch ersteres mehr als durch das andere, im Stande ist, abzuhelfen. Die Mensur des Instrumentes muss aber, sobald es von diesem Uebel befreit werden soll, soviel länger oder kürzer gemacht werden, welches entweder durch Verlängerung oder Verkürzung des Halses, oder durch Versetzung des Steges geschehen kann, dass an dem Orte, wo der Ton *f* gegriffen wurde, weder *f* noch *fis*, noch irgend ein anderer Ton gegriffen werden darf, sobald diese Operation wirken soll, widrigenfalls erst andere, bereits angegebene Mittel versucht werden dürften.

Sollte übrigens bewiesen werden können, dass vielleicht mehr die angenommene Stärke des Holzes an dem Körper des Instrumentes, oder irgend ein anderer Fehler Ursache dieses Tremolirens sei, so

würde es mir angenehm sein, hierüber belehrt zu werden, wiewohl alles, was als Ursache angegeben werden könnte, nicht nur mit dem blossen: es sei ja natürlich, sondern völlig bewiesen sein muss, wenn man den bereits angegebenen Grund für unzulänglich oder gar für unrichtig beachten will. *)

H. Birnbach.

---

*) Wenn der Hr. Verf. uns jetzt versichert, dass er auf seinem Instrumente, (welchem er bis jetzo nur ein unangenehmes Tremuliren der leeren $\bar{a}$-Saite und des auf der *g*-Saite gegriffenen $\bar{a}$, vorgeworfen hatte, — s. *Caecilia* XII. Band, Heft 47, S. 186,) auch ein ähnliches Tremuliren desselben Tones, wenn er auch auf der $\bar{d}$-Saite gegriffen werde, entdecke, so ist diese Versicherung, obgleich sie zur Aufklärung der Frage: warum grade vorzugsweis so häufig das, auf der *g*-Saite gegriffene *f* zu tremuliren pflegt? nicht wohl dienen kann, — doch jedenfalls beachtenswürdig, und macht es wünschenswerth, dass auch andere Künstler und Instrumentenbesitzer, welche etwa ähnliche Erfahrungen gemacht haben, dieselben bekannt machen mögen. Was aber den Gegenstand der hier vorliegenden Aufgabe näher angeht, so finde ich, auf zwei mir grade jetzt vorliegenden Instrumenten, den hier befraglichen Makel des Tones *f* nur allein an dem auf der *g*-Seite gegriffenen, vermag aber an dem auf der *d*-Seite gegriffenen *f* eben so wenig etwas Aehnliches zu entdecken als ich es auch jemal auf anderen, mit ähnlichem Mangel des auf der *g*-Saite gegriffenen *f* behafteten, gefunden habe.

Was aber den Umstand angeht, dass das Schwuppern des auf der *G*- oder *g*-Saite gegriffenen Tones *f* oder $\bar{f}$ sich etwa daraus sollte erklären lassen, dass er gegen das, durch die Theilung der Saite, als harmonischer Aliquot- oder Flageoletton oder Proportionalton = $\frac{1}{7}$, entspringende zu tiefe $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{\bar{f}}}$ contrastire, — (eine Erklärungsart welche auch Hr. Birnbach selbst zu verwerfen scheint,) — so wird eine solche Erklärung wohl ohnedies Niemand adoptiren wollen, weil ja in dem Augenblicke, wo auf der *G*- oder *g*-Saite *f* oder $\bar{f}$ fest gegriffen wird, eine harmonische Proportionaltheilung ja nicht existirt, die *G*- oder *g*-Saite durch den festen *f*-

Das Adagio.

Wehmuth — sage, was bist du für ein Gefühl? — ein göttliches gewiss, was auch der Mensch von den ewigen ununterbrochenen Freuden der Götter denken mag. Ohne Wehmuth — wenn auch Freude sein könnte — Seligkeit nimmermehr! Aus dem zarten Mitgefühle stammt das Götterkind. Ich fühle ohne Rauhigkeit, die so oft den Schmerz begleitet, das Leiden empfindsamer Wesen. Ich fühle meine eignen Leiden (die wirksamsten Mittel zur Veredlung bei nicht gefühllosen Geschöpfen) in der Erinnerung an die Vergangenheit, in der Ahnung einer verhängnissreichen Zukunft. Der süsse Balsam des Trauernden, die wohlthuende Thräne schwillt im Auge — aber ohne Drang, hervorzustürzen. Ich fühle und denke zugleich .... zwar nur wie im Traume, nur mit der Einbildungskraft .. aber wie viel denke ich in diesem Helldunkel der Gefühle? Ausdrücken kann ich mich nicht. Wie wäre der Mensch im Stande, einem andern Menschen die zarten Seelenschwingungen

---

oder $\bar{f}$-Griff aufgehört hat, als G- oder g-Seite zu existiren, und an ihrer Stelle jetzt nur ein zur f- oder $\bar{f}$-Seite verkürztes Stück derselben existirt, auf welches Stück das andere, durch den Fingerdruck abgeschnittene, hinter dem Finger befindliche, todte Stück gar keine Einwirkung mehr haben kann, so dass also der Klang des tonenden Stückes unmöglich darum so oder anders schwingen und klingen kann, weil, wenn das hintere, vom tonenden Theile abgeschnittene Stück nicht abgeschnitten wäre, und beide gemeinschaftlich schwängen, der Ton dieser ganzen Seite G oder g, und der sechste Aliquotton dieses G oder g der Ton $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{\bar{f}}}$ sein würde, und als solches etwas tiefer als die Doppeloctave $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{\bar{f}}}$ des gegriffenen f oder $\bar{f}$! *GW.*

sichtbar zu machen, die unsre wehmüthige Rührung erzeugen? Aber ähnliche Bewegungen — völlig gleichlautende, wenn auch bei weiten nicht so feine — kann ich in andern Seelen durch die bewegliche Luft hervorbringen, wenn ich den Tönen zu gebieten vermag.

Caecilia gab uns das *Adagio.* Nimmer kann das Menschenherz aus rohen Stein gebildet sein, welches Empfänglichkeit für das Adagio von der Natur empfing. Du hast wohl wenig gefühlt und empfunden, sage ich zu dem Harthörigen, der das Adagio nicht vertragen kann. Ich gönne dir deine heitre Stimmung. Ich theile sie gern mit dir in den Stunden der Fröhlichkeit und des Vergnügens. Lass mir dafür den Glauben, dass wer des Lebens Ernst zu erkennen und zu schätzen unvermögend ist, die wahre Freude noch bei weiten nicht erblickt. Sie thront nicht auf der lachenden Stirne der Lustigkeit. Sie wohnt in tiefer Brust bei denen, die der Schöpfung Sinn enträthselt haben. Sie wohnt im liebenden Gemüth. Du gibst umsonst dir Mühe, sie aus der Farbe des Gesichts und aus dem Spiel der Mienen zu erklären. Wer nie empfunden hat, was tief der Andre fühlt, der kann sich auch nicht denken, was nur empfunden sein will.

Sagt, ihr Virtuosen, was meint ihr, dass man von euch denken soll, wenn ihr zu jeder Tagesstunde bereit seid, auf Verlangen ein Adagio uns vorzutragen? Es wäre ja fast um euern Ruf geschehn, wenn eure Fingerfertigkeit sich nicht vorher am fliegenden Allegro schon ermüdet hätte. Und ihr Sinfonien und Sonaten, sagt, ists euer Ernst, mit euern Tönen uns zu rühren? Die Ohren rühren — das ist eure Kunst.

Erholung nach der Arbeit ists, wenn ihr zum Wechsel der Dinge ein Adagio in eure Mitte nehmt. Den Eindruck, den es vielleicht auf fühlende Gemüther machte, vertilgt ihr bald durch euer *Finale Prestissimo.*

Horstig.

Neue Erfindung.

Ein Mechanicus aus der Gegend des Schwarzwaldes hat ein musikalisches Ruhebett erfunden, dessen Wirkung folgende ist: Man legt sich auf das Ruhebett und augenblicks wird durch den Druck des Körpers die Maschine in Bewegung gesetzt. Sie beginnt eine Arie von Rossini zu spielen, bei der man gar Nichts denken kann und sanft einschläft, — oder wenn man auch nicht schläft, so ist es doch grade so gut, als hätte man geschlafen. — Mit dieser Vorrichtung ist sodann auch ein musikalischer Wecker verbunden, der, je nachdem man diesen richtet, zur gesetzten Stunde einen Marsch von Spontini anhebt, bei dem auch der beste Schläfer unfehlbar wieder aufwachen muss.

Der Neue Hausfreund. —

Druckfehler.

Vorstehend S. 143, Z. 5, statt *unque* a. h. *ungue*.

S k i z z e n
zur Lehre vom
d o p p e l t e n C o n t r a p u n c t e.
Von *Gfr. Weber.*

(Fortsetzung des vorstehend auf S. 29 abgebrochenen Aufsatzes.)

II.) *Vom doppelten Contrapuncte der Octave überhaupt.*

§ 13.

Indem wir uns nun auf die Betrachtung des doppelten Contrapunctes der O c t a v e beschränken, bemerken wir zuvorderst im Allgemeinen, dass er im Ganzen nichts Anderes ist als, im Grossen, Ebendas was wir in der Harmonieenlehre und überhaupt in der Grammatik des reinen Satzes U m g e s t a l t u n g d e r L a g e nannten. Ein durch Verkehrung im Contrapunct der Octave umgestalteter Satz ist, (wie wir bereits vorstehend § 8 erwähnt,) im Wesentlichen ein treues Wiedergeben desselben, nur in e i n e r a n d e r n L a g e der Stimmen gegeneinander. So, wie bei der Versetzung Eines Tones eines einzelnen Accordes um Eine oder mehre Octaven höher oder tiefer, wodurch er über oder unter den anderen herab oder hinauf gerückt wird, eine Umgestaltung der Lage dieses Accordes entsteht, eben so entsteht durch die octavenweise Versetzung einer Melodie oder Stimme eines ganzen Satzes über oder

unter die andere, eine Umgestaltung der Lage der ganzen Reihe aller Zusammenklänge des ganzen Satzes, bei welcher aber die Grundbedeutung dieses Satzes eben so wesentlich dieselbe bleibt, wie wir, in der Accordenlehre, bei der Lehre von den Umgestaltungen der Lage eines einzelnen Accordes, die Grundbedeutung desselben, die Grundharmonie, immer Eine und dieselbe bleiben sahen.

Erläuterungen aus der Theorie.

Umgestaltungen der Lage.

Th. § 55.

. . . Es ist wohl natürlich, dass man zwei Zusammenklänge, welche im Grunde aus denselben Tönen, nur in etwas veränderter Lage, bestehen, zu einer und derselben Gattung rechnet, z. B. den Accord [C E G] zu eben der Gattung wie [c e g], oder [c̄ ē ḡ] u. s. w., — auch den Accord [C G e] zu eben derselben wie [C E G], und eben so auch solche wie [C e g], — oder auch wie [E e g], [G c e] u. dgl.; denn all diese Harmonieen bestehen ja im Grunde doch aus denselben Tonen, nur der eine oder andere nach grösserem, oder kleinerem Maasstabe; sie sind also nicht wesentlich von einander verschieden, sondern die eine nur gleichsam eine Spielart der anderen; oder mit anderen Worten, die Lagen oder Gestalten [E e g], [G e c̄] u. dgl. sind gleichsam nur Umgestaltungen derjenigen, welche wir nun einmal als Urform der Harmoniengattung C angenommen haben, nämlich der Lage [C E G].

Solche veränderte Lagen der, eine Harmonie bildenden Töne, begreift man unter der allgemeinen Benennung Verlegung, Versetzung oder Umkehrung einer Harmonie.

---

§ 14.

Eine natürliche Folge der Verkehrung der Stimmen gegen einander ist übrigens der (sonst unwesentliche) Umstand, dass durch solche Umkehrung die

Tonentfernungen, welche die Töne der Oberstimme gegen die der Unterstimme bilden, sich sämmtlich verändern. In folgendem Beispiele

bildet beim ersten Viertel die Oberstimme gegen die Unterstimme eine grosse Terz, beim zweiten Viertel eine kleine Sexte, dann eine kleine Quinte u. s. w. In nechstehender Umkehrung aber

bildet beim ersten Viertel die Oberstimme gegen die Unterstimme eine kleine Sexte, dann eine grosse Terz, eine grosse Quarte u. s. w.

Hier tritt also eine Anwendung von all demjenigen ein, was in den § XLII bis XLV der Theorie über den Wechsel der Intervalle durch deren Umkehrung gesagt worden ist.

Erläuterungen aus der Theorie.

Umkehrung der Intervalle.

Th. § XLII.

Wenn man, von zwei verschiedenen Tönen, den tiefsten um eine Octave, oder um eine Doppeloctave u. s. w. erhöht, so dass er höher wird als der andere welcher zuvor der hö-

here war, oder, was auf Dasselbe herauskommt, wenn man den höheren Ton octavenweise so lang erniedert, bis er tiefer wird als der andere, kurz, wenn man ein Intervall auf den Kopf stellet, das Unterste zu oberst kehrt, z. B. den untersten Ton des, hier bei *J*

J *K* *L*

vorgestellten, Intervalls um eine Octave höher verlegt, wie bei *K*, oder, wie bei *L*, den höheren um acht Töne tiefer, (welches letztere in dieser Hinsicht Dasselbe ist, indem es auf Eins herauskommt, ob man den tiefen Ton über den höheren erhebt, oder den höheren unter jenen hinabdrückt, indem dadurch allemal das Unterste zu oberst, und das Obere zu unterst zu stehen kommt,) so nennt man dies Verfahren Umkehrung oder Verkehrung des Intervalls.

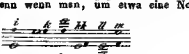
Vorstehende Fig. *K* ist also die Umkehrung von *J*, (oder, was Dasselbe ist, *J* die Umkehrung von *K*. Denn wenn man Fig *K* wieder umkehrt, so kommt natürlicherweise wieder die Lage *J* heraus.) Die zwei verschiedenen Lagen sind demnach, rückwärts wie vorwärts, wechselseitige Umkehrungen von einander.

Th. § XLIII.

Da die Wesenheit einer Umkehrung darin besteht, dass von zwei verschiedenen Tönen der tiefere über den höheren versetzt wird, oder umgekehrt, so folgt daraus:

1.) dass der Einklang, *unisonus*, die reine Prime, sich gar nicht umkehren lässt, weil man von zwei Tönen, deren keiner höher ist als der andere, auch nicht den höheren unter den tieferen setzen kann.

2.) Es folgt zweitens daraus, dass man, um zwei Töne umzukehren, welche weiter als eine verminderte Octave von einander entfernt sind, den unteren um zwei, oder mehre Octaven erhöhen, oder den höheren um ebensoviel erniedern, oder aber beide zugleich um eine oder mehre Octaven gegen einander versetzen muss. Denn wenn man, um etwa eine None,



z. B. c–f̄, umzukehren, Fig. i, nur den unteren Ton c̄ um eine Octave erhöhen wollte, wie bei k, so wäre das Intervall c̄–f̄ nur erst in c̄–f̄ verwandelt, wo aber immer noch das c̄ tiefer als das f̄, folglich noch keine Umkehrung vorhanden wäre. Eine Umkehrung erscheint erst, wenn man das c̄ um zwei Octaven erhöht, f̄–c̄, Fig. l. Eben so ist Fig. i durch die Versetzung kk noch nicht umgekehrt, wohl aber bei ll oder m.

Eben so kann auch die reine Octave Fig. i, bei k und kk nicht, sondern bei l und ll umgekehrt genannt werden:

und auch die übermässige Octave Fig. i ist bei k und kk nicht umgekehrt, sondern erst bei l, ll und m.

Th. § XLIV.

Man bemerkt leicht, dass, bei jeder Umkehrung, die Tonentfernungen nicht dieselben bleiben. Die zwei Töne, welche bei J, § XLII, um eine Secunde entfernt waren, stehen, wenn sie, wie bei K oder L, gegeneinander verkehrt werden, um eine Septime von einander ab; oder, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche: aus der Secunde wurde durch die Umkehrung eine Septime. Eben so wird die Terz zur Sexte, z. B. c–e wird e–c̄, oder E–c; und die Quarte wird Quinte; c–f: f–c̄, oder F–c; (weshalb denn auch Manche die Secunde, die Terz und die Quarte Stammintervalle, die übrigen aber abstammende oder abgeleitete Intervalle nennen). Und da, wie wir eben gesehen, hier alles wechselseitig, und rückwärts wie vorwärts gilt, so folgt daraus, dass die 7 umgekehrt sich in eine 2, die 6 in eine 3, und die 5 in eine 4 verwandelt; z. B. d–c̄ wird c–d, oder c̄–d̄; e–c̄ wird c–e, oder c̄–ē; f–c̄ wird c–f,

oder c̄-7̄. (Man könnte daher eben so gut die 7, 6 und 5 Stammintervalle nennen, und die 2, 3 und 4 als von jenen abgeleitet ansehen).

Eine Uebersicht obiger Verwendungen und Abstammungen gewährt nachstehende Tabelle:

Die 2 wird zur 7,
— 3 — — 6,
— 4 — — 5,
— 5 — — 4,
— 5 — — 3,
— 7 — — 2;

oder:

2, 3, 4, 5, 6, 7.
7, 6, 5, 4, 3, 2,

wo den höchsten Ziffern immer die niedersten gegenüberstehen, und den niedersten die höheren; indem bei einer Umkehrung alles umgekehrt ist.

Nur die reine Octave giebt in der Umkehrung kein anderes Intervall, sondern wieder eine reine Octave, also nur wieder dasselbe Intervall in einer höheren oder tieferen Lage.

Auch geben alle Intervalle, welche grösser sind als eine reine Octave, z. B. die **Decima**, die **None** u. s. w. und selbst auch die **übermässige Octave**, ebenfalls keine eigenen Umkehrungen, sondern nur eben die, wie die Terz, die Secunde, die übermässige Prime, u. s. w.

Th. § XLV.

Was wir im vorstehenden § von den Zählnamen der Intervalle bemerkten, gilt, aus gleichen Gründen, auch von den Beinamen. Aus einem Intervalle mit dem Beinamen **klein**, wird eines mit dem Beinamen **gross**, und umgekehrt; aus **verminderten** Intervallen werden **übermässige**, aus **übermässigen verminderte**;

Vergl. vorstehend S. 20

·2 — 7· — ·2	··2 — 7·· — ··2
·3 — 6· — ·3	··3 — 6·· — ··3
·4 — 5· — 4	··4 — 5·· — ··4
·5 — 4· — ·5	··5 — 4·· — ··5
·6 — 3· — ·6	··6 — 3·· — ··6
·7 — 2· — ·7	··7 — 2·· — ··7
	··8 — 1·· — ··8

oder

·2, ·3, ·4, ·5, ·6, ·7.
7·, 6·, 5·, 4·, 3·, 2·.

und

··2, ··3, ··4, ··5, ··6, ··7.
7··, 6··, 5··, 4··, 3··, 2··.

d. h. die kleine Secunde wird grosse Septime, die grosse Septime aber kleine Secuede. Die kleine Septime wird grosse Secunde, die grosse Secunda aber kleine Septime. Und eben so wird die ··2 zur 7··, die 7·· aber wird ··2. Die ··8 wird 1··, und diese wird ··8, u. s. w. . . .

---

§ 15.

Namentlich wird man aus dem dort (§ XLIII, 2) Erwähnten, auch in Beziehung auf den doppelten Contrapunct der Octave leicht von selbst erkennen, dass, wenn die gegeneinander zu verkehrenden Melodieen sich um eine volle Octave oder noch weiter von einander entfernen, wie in folgendem Beispiele,



es alsdann nicht genügt, die untere Melodie blos um Eine Octave hinauf zu versetzen,



oder die untere um Eine Octave zu erniedern;



sondern die untere muss um wenigstens **zwei** Octaven hinaufgerückt werden,



oder die obere um wenigstens zwei Octaven hinab,

oder es müssen beide zugleich um eine oder mehre Octaven gegen einander gerückt werden:



Denn setzt man blos die untere Melodie um Eine Octave hinauf, wie oben bei *k*, oder blos die Oberstimme um Eine Octave herab, wie bei *l*, so bilden die beiden Stimmen, welche bei *i* Terzen (Decimen) gegen einander gebildet hatten, auch bei *k* und *l* nach wie vor nur auch wieder Terzen; — die Melodie *A*, welche bei *i* höher war als die Melodie *B*, ist auch bei *k* und *l* nach wie vor höher als *B*; es erscheint also nirgend das Höhere unter das Tiefere hinab versetzt, oder dieses über das Höhere erhoben.

§ 16.

Eben so ist es in folgendem Beispiele,



wo im zweiten Taete die Stimmen sich um Mehr als eine Octave voneinander entfernen, nicht hindernd, die Melodie *B* um Eine Octave zu erhöhen,



oder die Melodie *A* um Eine Octave tiefer zu versetzen;



sondern es muss entweder die Melodie *B* zwei Octaven hinaufgerückt werden,



oder die Melodie *A* um zwei Octaven herab,

n)
B
A

oder jene um eine Octave hinauf und zugleich diese um eben so viel herab:

o)
B
A

Denn in den beiden Contrapuncten *k* und *l* geht zwar im ersten Tacte allerdings eine Verkehrung der Melodieen im Contrapuncte der Octave richtig vor sich: die Melodie *A*, welche bei *i* im ersten Tacte aus höheren Tönen bestand als die Melodie *B*, hat nun bei *k*, wo sie als Unterstimme erscheint, auch wirklich tiefere Töne als die Stimme *B*, und ist also richtig im doppelten Contrapuncte der Octave verkehrt; statt des Intervalls einer Sexte b-ḡ, mit welchem der Satz *i* angefangen hatte, fängt der Satz *k* nun mit der Umkehrung dieses Intervalles, mit der Terz ḡ-h̄ an; und eben so sind auch alle folgenden Intervalle dieses ersten Tactes bei *k* umgekehrt; — und so auch die des zweiten Tactes von *m*.

der ersten Tactes v. m

Im folgenden Tacte aber, wo bei *i* die Melodieen *A* und *B* anfangen sich um mehr als eine Octave voneinander zu entfernen, findet bei *k* und *l* keine Verkehrung mehr statt. So wie beim Anfange des zweiten Tactes von *i* die beiden Stimmen das Intervall einer Terz h-d̄, gegeneinander bildeten, so bilden sie auch bei *k* die Terz h̄-d̄, oder bei *l* die Terz h-d̄; denn die Melodie *A*, welche bei *i* im zweiten Tacte höher war als die Melodie *B*, liegt auch bei *k* und *l* während des ganzen zweiten Tactes tiefer, und es ist also hier nicht das Höhere unter das Tiefere hinab, oder dieses über das Höhere hinaus versetzt worden, mithin hier keine Umkehrung im doppelten Contrapuncte der Octave geschehen.

Erst vom dritten Tacte an, wo bei *i* die Stimmen sich einander wieder auf die Entfernung von weniger als einer Octave nähern, findet bei *k* und *l* auch

wieder eine wirkliche Umkehrung derselben statt, indem von hier an die Stimme *A* wieder tiefer ist als die Stimme *B*.

§ 17.

Man bemerkt wohl von selbst, dass all das im vorstehenden § Erwähnte daher rührt, dass die bei *k* und *l* contrapunctisch verkehrten Melodieen sich beim zweiten Tacte überspringen oder durchkreuzen. Die Stimme *B*, welche bei *i* Unterstimme gewesen und, durch Erhöhung um eine Octave, bei *k* als höhere Stimme aufgetreten war, schreitet hier am Ende des ersten Tactes wieder unter jene hinab, wird also wieder Unterstimme, was sie auch bei *i* gewesen, wodurch also auch die Stimme *A* wieder als Oberstimme erscheint, und also die contrapunctische Verkehrung von diesem Augenblick an wieder aufhört, bis endlich, mit dem Eintritte des dritten Tactes, die Stimmen sich abermal kreuzen und dadurch wieder in die verkehrte Lage zurücktreten. — Eben dies ist der Fall bei *l*.

§ 18.

Die Nothwendigkeit, in dem im § 15 erwähnten Falle, die Melodieen um mehr als Eine Octave zu versetzen, kann indessen einigermasen umgangen und das erwähnte, der Verkehrung im Wege stehende, Durchkreuzen der Stimmen dadurch bemäntelt und gleichsam unschädlich gemacht werden, dass man entweder die nur um Eine Octave erhöhte Melo-

die *B* durch eine begleitende Nebenstimme *b*, um eine Octave höher verdoppelt:



wo dann die beiden Oberstimmen *B* und *b* zusammengenommen dem Gehöro fortwährend als Oberstimme erscheinen, auch da wo die Stimmo *A* vorübergehend über die Stimme *B* hinaufschreitet; — oder dass man die zur Unterstimme gemachte Stimme *A* in der tieferen Octave verdoppelt:



wo dann auf gleiche Weise das Gehör geneigt ist, den Faden der beiden Unterstimmen *Aa* zusammengenommen, als Eine Unterstimme zu verfolgen, auch da, wo die Stimme *B*, unter die Stimme *A* hinabschreitend und vorübergehend, gleichsam als Mittelstimme, zwischen die Stimmen *A* und *a* bineintretend, die Stimme *A* vorübergehend, als Oberstimme erscheinen lässt.

Noch entscheidender wird jene Zweideutigkeit (oder Mehrdeutigkeit) gehoben und dem Gehöre eine Nachhilfe beim Verfolgen der sich gleichwohl durchkreuzenden Fäden der Stimmen *A* und *B* gewährt, wenn man h e i d e Stimmen, zugleich in der höheren und resp. tieferen Octave, verdoppelt:



(Vgl. Theor. § 6) — wie auch alle ebendaselbst im § 3½ erwähnten Umstände dazu beitragen können, dem Gehöre das Verfolgen des Fadens der sich gleichwohl kreuzenden Stimmen zu erleichtern und zu sichern.

Erläuterungen aus der Theorie.

S t i m m e n.

Th. § 3 1/2.

Es wird übrigens dem Gehöre das Auffassen und Unterscheiden mehrer Stimmen oft auch durch verschiedene Umstände e r l e i c h t e r t. Dies ist z. B. namentlich alsdann der Fall, wenn eine jede der verschiedenen Stim-

men **eine eigene**, sie von den übrigen unterscheidende **Zeichnung hat**, wie z. B. in Fig. 54

wo die Melodie der ersten Stimme

von der Melodie der zweiten

ganz verschieden ist, und auch eine jede der beiden folgenden

und

den übrigen so wenig ähnlich ist, dass es dem Gehöre nicht sehr schwer werden kann, sie von einander zu unterscheiden.

Ferner wird ihm dieses auch erleichtert, wenn die mehren Stimmen nicht zu gleicher Zeit, sondern **nach einander eintreten**; so dass das Gehör das Eintreten einer jeden eigens bemerken kann, wie dies eben bei den vorstehenden Melodieen der Fall ist:

Noch mehr wird dem Gehöre eben solche Auffassung erleichtert, wenn man es zu derselben dadurch schon im Voraus vorbereitet, dass man ihm **vorher** eine jede der

verschiedenen Melodieen, entweder ganz **einzeln**, oder doch nur in wenigstimmiger Verbindung, zu hören giebt, — wie auch dieses in den 6 ersten Tacten der besagten Fig. 54, wenigstens in Ansehung der Melodieen der drei ersten Stimmen, geschieht.

Ferner kann dem Gehöre die Aufgabe des Unterscheidens mehrer zugleich gehört werdender Stimmen auch wohl durch die **Verschiedenheit ihrer Klanggepräge** erleichtert werden, so wie auch durch allerlei Hilfsmittel der **Instrumentation** u. dgl., worauf an seinem Orte zurückgekommen wird. (Vergl. auch § 6, 2ter und 4ter Absatz; § 43, zweiter Abs.; — § 46, u. a. m.)

Obere, untere; — äussere und Mittelstimmen.

Th. § 5.

Zusammentreten, und Durchkreuzen der Stimmen.

Es begiebt sich aber zuweilen, dass

1.) eine Stimme eine andere (höhere oder tiefere) berührt, ihr auf einer und derselben Note begegnet, auf einem und demselben Tone mit ihr zusammentrifft, z. B. hier die Mittelstimme mit der Unterstimme auf dem Tone f . . . . .

2.) Ja, zuweilen giebt es sich, dass eine Stimme sogar einen Augenblick über die sonst höhere hinaus-, oder unter eine tiefere herabsteigt, und sie so gleichsam überspringt und ihre Bahn durchkreuzt. Z. B. in Fig. 52 *i*,

52 *i)* *k)*

wo beim dritten Viertel die Unterstimme über die beiden oberen hinaussteigt, und dadurch gleichsam einen Augenblick aufhört, Unterstimme zu sein, indem der Satz, wenn man ihn blos den Noten nach betrachtet, ohne den Faden der Stimmen zu verfolgen, durch dies Uebersteigen so erscheint, wie bei *k*.

Th. § 6.

Mehrdeutigkeit.

Solches Uebersteigen bewirkt denn wieder eine neue Art von Mehrdeutigkeit, indem es die Ordnungsfolge der Stimmen gleichsam durcheinander wirft, und das Gehör wenigstens gewissermasen in Zweifel setzt, ob es diese, oder jene Stimme, für eine Ober-, Mittel-, oder Unterstimme halten soll.

Welche Partie das Gehör in solchen Zweifelfällen jedesmal vorzugsweis ergriffen wird, lässt sich nicht grade allgemein genau bestimmen. Nur das lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass das Gehör, seiner Natur nach, gern den Faden der Stimmen verfolgt; und es wird daher beim dritten Viertel des obigen Beispiels Fig. 52 *i*, im Tone $\bar{g}$ auch gern die Stimme wieder erkennen, welche es von g durch $\bar{c}$ und $\bar{e}$, zu diesem $\bar{g}$ aufsteigen hörte. Noch bestimmter wird es diesen Faden verfolgen, je mehr die Melodie der solchergestalt aufsteigenden Stimme sich, schon ihrer Gestaltung nach, vor den anderen auszeichnet und erkennbar macht, wie z. B. bei *l*,



wo die Unterstimme nicht nur, durch die zwischeneingereiheten geschwinderen Noten, sich mehr vor den langsamer einherschreitenden anderen Stimmen unterscheidet, (vergl. § 3 1/2,) sondern auch durch eben diese Zwischentöne als ununterbrochner, und auch darum leichter zu verfolgender, Faden erscheint.

Noch geringer wird die Zweideutigkeit, wenn die übersteigende Unterstimme etwa durch die tiefere Octave, oder die Oberstimme durch eine höhere, verstärkt und kenntlicher bezeichnet ist, wie bei *m* und *n*.

m.)

Ferner wird das Verfolgen des Fadens dem Gehör unter Anderem auch dadurch erleichtert, wenn die Stimmen sich in Ansehung ihres Klanges (ihrer Klangfarbe) merklich von einander unterscheiden und auszeichnen. (Vergl. § 3 1/2.) Z. B. wenn in Fig. 52 *i* die beiden Oberstimmen zwei Violinen wären, die Unterstimme aber ein Clarinett, so würde das Gehör die, sich gleichwohl durchkreuzenden, Fäden offenbar leichter verfolgen können, als wenn alle drei Stimmen von drei Violinen, oder von drei Clarinetten vorgetragen würden, oder etwa gar von Violinen *pizzicato*, in lauter abgesetzten, nicht als ununterbrochener Faden aneinanderhängenden Tönen, oder alle drei auf Einem und demselben Instrumente, z. B. auf dem Pianoforte, oder der Harfe, u. s. w.

Bewegung einer Stimme in Vergleichung gegen die einer anderen betrachtet.

Th. § 43.

Gleiche, ungleiche Bewegung.

In Ansehung des Verhältnisses der Bewegung einer Stimme gegen die Bewegungsart einer anderen, und zwar in der Zeit betrachtet, unterscheidet man gleiche, und ungleiche. Zwei Stimmen haben gleiche Bewegung, wenn sie gleichzeitig fortschreiten, und die eine also einen Schritt in derselben Zeit vollbringt, wie die andere; ungleich aber nennt man ihre Bewegung, wenn dies nicht der Fall ist. . . . .

Man sieht leicht, dass die gleiche Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit, Gleichförmigkeit, und daher mehr Einheit, die ungleiche hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Contrast, und folglich mehr Mannigfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche rhythmisch gleiche Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen, rhythmisch betrachtet, gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indess im Gegentheile, wenn von mehren Stimmen eine jede eine andere rhythmische Bewegung hat, eben dadurch sich auch jede derselben deutlicher und fühlbarer vor den anderen auszeichnet, und somit die Mehrstimmigkeit fühlbarer, der Faden einer jeden, von dem der übrigen leichter unterscheidbar, und leichter von den anderen erkennbar wird. (Vergl. § 3 1/2.) Schon im § 6 haben wir dies in Ansehung des Beispiels 52 *l* bemerkt, und in gleicher Absicht ist auch in Fig. . . . 54 die ungleiche Bewegung

benutzt, damit jede Stimme sich recht abstechend gegen die übrigen auszeichne.

Th. § 44.

Grade-, Gegen-, und Seitenbewegung.

Begriff.

Wenn man die Richtung der Bewegung verschiedener Stimmen vergleicht, so bewegen sich dieselben entweder beide nach einerlei Richtung, also beide zugleich aufwärts oder zugleich abwärts; oder nicht.

Ist Ersteres der Fall, so sagt man, beide haben grade Bewegung (*motus rectus*); besser wäre der Ausdruck gleiche oder einerlei Richtung; — andernfalls aber heisst ihre Bewegung nichtgrade, oder ungrade Bewegung; besser ungleiche oder verschiedene Richtung. . . . .

Th. § 46.

Charakteristische Verschiedenheit der graden, und nicht graden Bewegung.

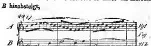
In Rücksicht der charakteristischen Verschiedenheit der graden von der nichtgraden Bewegung, kann man, ungefähr eben so, wie wir von der gleichen oder ungleichen bemerkt haben, im Allgemeinen nur so viel sagen, dass die grade Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit und Gleichförmigkeit, und daher mehr Einheit, die nichtgrade hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Contrast, und dadurch mehr Mannigfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche grade, zumal parallele, Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen in dieser Hinsicht gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indess im Gegentheile zwei Stimmen, deren eine steigt, indem die andere ruht, oder fällt, eben dadurch sich auch deutlicher und merklicher vor einander auszeichnen. (Vergl. § 3 1/2.) . . . .

---

§ 19.

Aus gleichem (oder, wenn man will, aus umgekehrtem) Grunde erkennt man auch leicht, dass zwei Melodieen, welche einander durchkreuzen oder übersteigen, niemal vollständig im Contrapuncte

der Octave versetzt werden können, dass vielmehr, indess die eine dieser Melodieen über oder unter die andere versetzt wird, diejenigen Stellen, an welchen das Ueber- oder Unterschreiten stattgefunden hatte, natürlicherweise unverkehrt bleiben. Wenn man z. B. in folgendem Satze, wo während des ganzen zweiten Tactes die Melodie *A* unter die Melodie *B* hinabsteigt,



diese Melodie *B* um eine Octave höher herauf versetzt und dadurch zur Oberstimme macht,



so gebt zwar eine Verkehrung im Contrapuncte der Octave im ersten Tacte des Beispiels richtig vor sich: die ursprüngliche Oberstimme *A*, welche bei *i* im ersten Tacte auch wirklich aus höheren Tönen bestund als die Stimme *B*, hat nun bei *k*, wo sie als Unterstimme erscheinen soll, auch wirklich tiefere Töne als die Stimme *B*, und ist also richtig im Contrapuncte der Octave verkehrt: statt des Intervalls einer Terz $\bar{\bar{g}}-\bar{\bar{h}}$, mit welchem der Satz *i* angefangen hatte, fängt der Satz *k* nun mit der Umkehrung dieses Intervalls

des; mit der Sexte h̄–ḡ an, und eben so sind auch alle folgenden Intervalle dieses Tactes bei *k* umgekehrt.

Im folgenden Tacte aber, wo im Satze *i* das Durchkreuzen anfängt, findet bei *k* keine solche Umkehrung mehr statt. So wie bei *i* im Anfange des zweiten Tactes die beiden Stimmen das Intervall h̄–d̄ gegen einander bildeten, so bilden sie auch bei *k* die Terz h̄–d̄ u. s. w. — Die ursprüngliche Oberstimme *A*, welche bei *i* im zweiten Tacte vorübergebend unter die Stimme *B* hinab geschritten war, und also schon dort tiefere Töne als die Stimme *B* angegeben hatte, bei *k* aber e b e n f a l l s tiefere Töne angiebt, ist also in b e i d e n Fällen (bei *i* wie bei *k*,) tiefer als die Stimme *B*; es ist mithin hier nicht eine höhere Melodie unter die tiefere hinab, oder eine tiefere über eine höhere hinauf versetzt, mithin keine Umkehrung im doppelten Contrapuncte geschehen.

Eben dieses findet man auch, wenn man die Melodie *A* des Satzes *i* durch Versetzung um eine Octave tiefer zur Unterstimme machen wollte;



denn auch hier findet im zweiten Tacte keine Verkehrung der Stimmen gegeneinander statt, sondern dieselben sind (bei *l* wie bei *k*) in diesem Tact überall nur weiter auseinander gerückt.

Erst im dritten Tacte, wo bei *i* das Uebersteigen oder Durchkreuzen aufhört, findet sich bei *k* und *l* wieder wirkliche Umkehrung im doppelten Contrapuncte der Octave.

§ 20.

Dahingegen geht in Ansehung derjenigen Stellen, wo die Melodieen einander solchergestalt durchkreuzen, eine Verkehrung im doppelten Contrapuncte der Octave dadurch allerdings vor, dass man die Stimmen *A* und *B* blos weiter auseinanderrückt, indem man die Oberstimme um eine Octave höher versetzt,



oder die Unterstimme um eine Octave tiefer;



wodurch allerdings eine Verkehrung der befraglichen Stellen, (des zweiten Tactes) vor sich geht, wogegen aber alsdann, gerade eben darum, durch das blose Auseinanderrücken der Stimmen, der übrige Satz unverkehrt bleibt.

§ 21.

Da übrigens auch die im vorstehenden § erwähnte Schwierigkeit ganz nur auf dem in dem Satze *i* vorkommenden Durchkreuzen der Stimmen beruht, so fällt das desfalls Erwähnte alsdann weg, wenn dieses Durchkreuzen durch Verdoppelung in höheren und tieferen Octaven bemäntelt und für das Gehör beseitigt ist, wie im obigen Beispiele *r*, indem jener, dem obigen 22 *i* entsprechende, aber durch Verdoppelungen in höheren und tieferen Octaven auseinander gerückte Satz, in folgende Gestalt verkehrt,



dem Gehör allerdings anstandlos als im Contrapuncte der Octave versetzt erscheint.

(Fortsetzung und Beschluss folgen nächstens.)

Druckfehler
in der ersten Abtheilung dieses Artikels.

Auf dem Notenblatte zum § 8 des gegenwärtigen Artikels, S. 19, im Notenbeispiele 16, sollte im vierten Tacte statt ·2, vielmehr 2· stehen.

Vorstehend S. 219, Z. 14–15, sollte heissen: ersten Tactes von *l*.

Selbsterfahrungen auf Berufswegen,

von

J. v. Seyfried.

I. Der Tactirstab.

Zu den vielfältigen Neuerungen, so von unsern überrheinischen Nachbarn (auch ausser dem unermesslichen Bereiche der allmächtigen Mode) in allen Zeiten uns zugekommen, gehört auch, wenigstens bezüglich einer allgemeinen Verbreitung, die Art und Weise, das Orchester entweder durch den ersten Violinisten, (Director, Vorgeiger) oder mittelst des Tactirstabes, zu leiten; und so ist denn der sonst übliche Flugel jetzt ein überflüssiges Meuble geworden.

Die erstere Methode hat sich in so fern unzulänglich erwiesen, als dabei die Thätigkeit eines vorzüglichen Ripienisten wo nicht ganz beeinträchtigt, doch gewiss namhaft verringert wird, weil die Directions-Pflicht dessen volle Aufmerksamkeit, getheilt zwischen dem Sänger-Personale und der Instrumental-Partie, in Anspruch nimmt, dass ihm, ausser dem Fixiren des Tempo in den Ritornellen, nur auf wenige Momente werkthätigen Antheil zu nehmen vergönnt ist, da das geringste Schwanken oben auf dem Bühne seinen augenblicklichen Beistand erheischt und ihn zwingt, als metronomisches *Perpetuum mobile*, die Luft mit dem Bogen zu durchfegen; abgesehen davon, wie viele Zeit das immerwährend schnelle Umwenden der Partitur-Blätter raubt, und welch' genaues, in das kleinste Detail eindringendes Studium derselben unerlasslich vorausgesetzt werden muss. —

Ungleich leichter kann zu diesem Zwecke der Capellmeister gelangen, welchem es obliegt, die ersten Gesang-Proben am Claviere abzuhalten. Ihm ist vorzugweise — (dass er seinem Geschäfte in jeder Hinsicht gewachsen sey, versteht sich von selbst)

— reichliche Musse zugemessen, den Geist der Tondichtung, ihres Schöpfers mannigfaltigste Intentionen, recht vollkommen zu erfassen, und der Ausführenden gemeinsame Empfänglichkeit im ganzen Umfange eindringend dafür zu stimmen. —

Diese zweite Manier, den Tact mit einem Stäbchen zu schlagen, hat nunmehr auch in Deutschland allenthalben Eingang gefunden, obschon, mir wenigstens, derselben prävalirender Vorzug — (wohl gemerkt: im Theater; — Concertsaal und Kirche machen billigermasen eine Ausnahme) — noch nie so recht eigentlich klar geworden. Keineswegs aus Eigensinn, oder, wie Horaz sagt: *laudator temporis acti* — aus Vorurtheil und Hinneigung zur Vergangenheit, aus alter Gewöhnniss und Anhänglichkeit für die ersten Jugend-Eindrücke, sondern vielmehr aus geprüfter und bewährter Ueberzeugung möchte ich denn doch wohl behaupten, dass die ehemalige Einrichtung grösstentheils zweckdienlicher und fördernder gewesen, und ich will den Versuch wagen, meine Ansichten hierüber, als Resultat einer dreissigjährigen Erfahrung auszusprechen, ohne sie weder für unfehlbar zu halten, noch als solche aufzudringen; indem ich mich sehr gerne von wohlunterrichteten Sachverständigen eines Besseren belehren, und mögliche Irrthümer durch zureichende Gegengründe willfährig berichtigen lasse.

Schwerlich dürfte geläugnet werden können, dass die Stellung im Centrum des Orchesters, *vis à vis* der Bühne, an der Seite die beiden Grundpfeiler, Violoncell und Contrabass, welche aus der Spart accompagnirten, sitzend am Piano, mit der linken Hand, bei besondern Eintritten, oder, um den Vortrag zu bezeichnen, generalbassmässig begleitend, indess die Rechte das Zeitmas markirt, und dem spähenden Auge offne Bahn und freyer Spielraum bleibt, aller Orten, wo es nur immer Noth thut, deutungsvolle Blicke und Signalwinke hinzusenden, — das Directionsgeschäft wesentlich erleichtern, und dazu behülflich seyn musste, solches möglichst ruhig, anständig, und geräuschlos verwalten zu können, weil nämlich,

nach meinem Glaubensbekenntnisse, der Orchesteranführer nur gesehen, doch nie gehört werden soll.

Die Anwesenheit eines gut, fest und dauerhaft gebauten Quer-Pianoforte, von starkem, vollen Ton und haltbarer Stimmung — (des kreischenden Flügels Exilirung gehört zu den verdienstlichen Werken, —) ist von entschiedenem Nutzen, und besonders bei einfachen Quartettproben um so unentbehrlicher, als auf demselben die fehlenden Blasinstrumente supplirt werden müssen; so wie es auch nicht selten in recitirenden Stellen und schwierigen Intonationen zum freundlichen Nothhelfer für minder bügel- und sattelfeste Sänger sich gestaltet. — Zumal bei der italiänischen *Opera buffa* würden selbst Virtuosen *di prima sorte* um keinen Preis auf das soufflirende Spinett Verzicht leisten; schon darum, weil es ihnen im *recitativo secco* zum verlässlichsten Wegweiser dient, und der Nachwachs unserer Violoncellisten die Kunst, nach der meist nur dürftig bezifferten Fundamentalstimme, die vollen Accorde mit dem bezeichnenden Leittone heraus zu arpeggiren, verlernt, oder vielleicht gar nicht erlernt hat.

Man könnte indessen allerdings den Einwurf machen: der Dirigent sey, stehend vor dem Pulte, mit dem Commandostabe bewaffnet, noch vortheilhafter placirt, indem ihm diese Position auch nicht den kleinsten Zwang anlege, und ihm gestatte, nach allen Seiten hin sich zu drehen und zu wenden; — ich meine aber, solches wäre, wenn ihm anders nicht selbst darum zu thun, von der eignen Wichtigkeit recht eclatantes Aufhebens, und die robothähnlichen Beschwerlichkeiten seiner Amtirung dem Auditorium möglichst anschaulich bemerkbar zu machen, noch lange keine Nothwendigkeit.

Ist nur sein etwas erhabener Sitz im Mittelpuncte so angebracht, dass er Alles überblicken, und von jedem Einzelnen gesehen werden kann, hat er ein zusammen gewöhntes Orchester, das, mit seiner Tactik vertraut, dem unscheinbarsten Winke, einer kaum merklichen Handerhebung mit pünktlichstem Gehor-

sam Folge zu leisten lernte, — ward nur mit den so nutzreichen Uebungsproben nicht ökonomisirt, und das Werk erst dann in die Scene und zur Darstellung gebracht, wann es von allen und jeden dabei Beschäftigten vollständig erfasst, begriffen, und makellos ausgeführt zu werden geeignet ist, — alsdann gibt sich das Uebrige wohl von selbst, und es bedarf wahrlich weder das präceptorische Schwingen, Umherschwadroniren und wiederballende Niederschlagen des Scepters, noch das gleich ekelhaft störende Stossen, Stampfen und Tacttreten mit dem Fusse, um das wohlorganisirte und disciplinirte Truppencorps in schöner Ordnung zu halten.

Die neue Art zu Battiren zeigt sich noch besonders weniger vortheilhaft, je zahlreicher die zu leitenden Sängermassen sind. Beispielshalber: welch Zwiespalt, welche Irrungen und Uebelstände ereignen sich nicht mitunter bei festlichen Einzügen, oder Triumphmärschen, wenn das Heer der Statisten, Figuranten und Chöre aus dem tiefsten Hintergrunde einer grossen Bühne in gemessen langsamen Paradeschritt heranrückt, in der bedeutenden Ferne nur schwach das leis' ertönende Orchester vernehmen, beim blendenden Lampenschimmer kaum die Conturen des manövrirenden dünnen Stäbleins gewahren, vielweniger noch dessen telegraphische Signale unterscheiden kann; die Sängerschaaren also schwankend, unsicher und zweifelhaft eintreten, dass man ganz füglich die Worte von Kirnbergers Canon: »Wir irren allesammt, nur Jeder irret anders!« als den allerpassendsten Text unterlegen könnte! —

Um wie viel deutlicher lassen sich dagegen die mit fester Hand geführten rhythmischen Bewegungen erkennen, und wie viele Fälle wäre ich nicht im Stande aufzuzählen, wo durch Beihülfe des Pianoforte wichtige Störungen, zwar nicht verhütet, doch wenigstens in der Nachwirkung gemildert wurden.

Nur Eine Thatsache als Beleg. — Es debutirte einmal — mehr denn zwanzig Jahre sind seitdem

verflossen — ein fremder Tenorist als Tamino. Anfänglich ging Alles ziemlich honett, bis zum Recitativ des ersten Finals. Von der Stelle:

»Sie lebt, sie lebt! — Ich danke Euch dafür!«

fing das Unglückskind — so bei der Probe nur Mozarts Noten gesungen und die eigenen Hundekünste wohlweislich, um recht plausibel zu überraschen, bis zur Production verspart hatte — dermasen zu schnörkeln und sich zu versteigen an, dass alle zwischen den Worten:

»O wenn ich doch im Stande wäre,
Allmächtige! zu eurer Ehre,
Mit jedem Tone meinen Dank zu schildern,«

eingeschalteten Accorde schlechterdings nicht harmonirt hatten. Um das Missgeschick nicht weltkundig zu machen, war nur ein Rettungsmittel: zu laviren. Ein leichtes Kopfschütteln verständigte das Bogenquartett, und alles schwieg in gespannter Aufmerksamkeit. Endlich kams zur Cadenz. *Per varios casus* hatte sich der Mann Gottes in seinem tollen Herumklettern gerade um eine reine Quinte höher geschwungen; anstatt auf der Dominante von C zu endigen:

„wie er hier ent-sprang,"

schloss er in dieser Region:

„wie er hier, hier ent-sprang!"

wohin er durch halsbrechendes Fistuliren, unbewusst, und noch von einem guten Engel geleitet, anlangte. — Jetzt galts; denn es war *periculum in mora*, und keine Zeit zum Besinnen oder Ueberlegen. Drey Sylben: »*G*-Cadenz!« dem ersten Geiger flüsternd hingehaucht, welche gleich einem Lauffeuer die ganze Colonne hinab sich fortpflanzten, — mit der linken

Hand dem Contrabassisten die D⁷-Harmonie angedeutet; — nun kräftig eingeschlagen:

— und der Uebergang zur folgenden Arie aus *C:*

»Wie stark ist nicht dein Zauberton«

erschien so vorbereitet, und motivirt, dass der Laye gar keine Veränderung bemerkte, ja der Delinquent selbst nicht einmal eine Ahnung von dem ihm gedroht habenden Ungewitter hatte. — —

Freylich pflegen die Götter mitunter nicht immer alles so zum Guten zu lenken, und es ereignen sich zuweilen unvorherzusehende Zufälle, die einen Capellmeister in der That zur Verzweiflung treiben, vogelwild und desperat machen können.

So habe ich es erlebt, dass bei der — vielleicht fünfzigsten Reprise von *Cherubini's* »Wasserträger,« im *Duo* zwischen Armand und Constanze, gegen die *Stretta* zu, ersterer im heiligen Eifer einen ganzen Tact vorauseilte, während letztere in gleicher, nur verdoppelter Proportion zurückblieb. Da war guter Rath nicht allein theuer, sondern eigentlich gar nicht zu haben; dem einen Verirrten hülfreich beispringen, hiess den Andern noch tiefer in die selbst gegrabene Grube hinabziehen. — Dennoch ward das Mögliche versucht: gegeigt und geblasen, was Zeug halten wollte; — Alles fruchtlos! Vergebens blieben Winke von unten und Zurufe aus den Coulissen; es war Consequenz in diesem obstinaten Irren, und des zärtlichen Ehepaares grossmüthiger Wettstreit hatte einen so hohen Grad erreicht, dass es Alles, ausser sich, vergass, und der flüchtige Herr President zuerst, seine zur niedlichen Savoyarde umgewandelte Gattin aber acht Viertheile später mit ihrer Lection fertig wurde. — — Die »wunderbare Harmonie« lässt leicht sich denken; und das remarkabelste an der ganzen Historie war, dass beide Inculpaten erst mit der Schlussnote den *errorem in calculo*

gewahrten, wechselweise darüber sich die ernstesten Vorwürfe machten, und gar nicht überzeugt werden konnten, dass sie, wiewohl keineswegs einträchtig, demungeachtet *en compagnie*, rezente Böcke geschossen hatten.

Dies hier angeführte Factum entwaffnet nimmermehr im geringsten den Probabilismus obiger, für die Beibehaltung eines Schlaginstrumentes, anstatt des seinem vielseitigen Zwecke keineswegs entsprechenden Tactirstockes — aufgestellten Gründe; es zeigt und verbürgt höchstens nur, dass bei der gegenwärtig bestehenden Einrichtung noch weit weniger Hülfe und Beistand hätte geschafft werden können, jede denkbare Unterstützung mit noch viel unübersteigbareren Schwierigkeiten verbunden gewesen seyn würde, und bestätigt übrigens die notorische Authenticität der alten, ergreuten Wahrheiten:

»Unter'm Monde sucht man vergebens absolute Vollkommenheit!« —
»Auch dem geübtesten Halloren gelingt es nicht immer, gegen den Strom zu schwimmen!«
»Es geschehen Dinge auf Erden, wovon unsere Schulweisheit nichts sich träumen lässt!« —

Sfrd.

Nachschrift der Redaction.

Wir erfüllen bei dieser Gelegenheit die angenehme Verpflichtung, in Beziehung auf den in der Cec. Band XII. S. 227 erwähnten Vorfall rücksichtlich des uns vom obigen Herrn Verfasser eingesendet gewesenen Artikels: »Ueber den climatischen Einfluss auf die menschliche Stimme; von *Dr. Krug*« — unsern Lesern zu berichten, dass Herr Ritter *von Seyfried* uns nunmehr die befriedigendsten Aufschlüsse vorgelegt hat, welche dahin gehen, dass bei dem erwähnten unangenehmen Hergange in der That Er der Hintergangene war; dass nämlich allerdings zwar der befragliche Aufsatz schon im Jahr 1819 in der Wiener musikal. Zeitung abgedruckt gewesen war, aber zu einer

Zeit, wo Hr. *v. Seyfried* grade an einem Kopffieber gefährlich darniederlag und von dem Inhalte jener musikal. Zeitung also keine Kenntnis genommen hatte; dass demnächst, nach Ablauf von zehn Jahren, und noch obendrein in einer Epoche, wo er in Folge einer abermaligen, bekanntlich sehr schweren, Krankheit, an ausserordentlicher Abspannung und namentlich an grosser Gedachtnisschwäche litt, ein gewisser Jemand, auf des Reconvalescenten ursprüngliche Unkenntnis von der bereits gedruckten Existenz jenes Aufsatzes so wie auf seine jetzige Abspannung und Gedächtnisschwäche, schändlicher betrügerischer Weise sündigend, ihm jenen Aufsatz in Manuscript, und zwar als ein noch ungedrucktes, vorlegte, mit der Bitte, dasselbe unter Seiner (des Herrn *v. Seyfried*) Chiffre »*Krug*« zur Cäcilia einzusenden; — dass Hr. *v. Seyfried*, um jenem Herren einen Verdienst zuzuwenden, sich dazu verstanden, nicht allein das unleserliche Brouillon jenes Herren eigenhändig abzuschreiben und der Redaction der Cäcilia als Seine eigene Arbeit zu übersenden, sondern dass er sich von jenem Herrn auch sogar so weit überlisten liess, demselben sogar sein Ehrenwort zu geben, ihn nie als den Urheber zu nennen; — ein Versprechen, welches Hr. *v. Seyfried* auch selbst jetzt noch halten und jenen Herrn der Nemesis der Publicität nicht preis geben will, — eine Schonung, welche, wenn auch vielleicht zu weit gehend, wenigstens seiner nur allzugrossen Gewissenhaftigkeit die grösste Ehre bringt, und die Achtung, welche sein ehrenwerther Name so allgemein geniesst, noch verdoppeln muss.

Uns, als Redaction, muss der Vorfall jedenfalls immer bedauerlich bleiben; indessen wird unser in dieser Sache eingehaltenes Benehmen im Ganzen, so wie auch der vorstehende, vom Herrn Ritter *von Seyfried* gegebene Aufschluss, jedenfalls von Neuem beweisen, wie unbedingt strenge wir darauf achten, unsere Cäcilia von jedem Plagiate frei zu halten.

Die Red.



Ueber

*Etüden für das Pianoforte**);

insbesondere über die

Etudes caractéristiques pour le *Pianoforte*;
composées par *Henry Bertini*.

Oeuv. 66. Pr. 5 fl. 24 kr. Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott.

Ich gestehe im Voraus, dass ich kein grosser Verehrer des ungeheueren Heeres gegenwärtig existirender und sich täglich mehrender Etüden, Exercitien u. dergl. bin, deren gar manche entweder ihrem Zwecke nicht gehörig entsprechen, oder auch wohl gar keinen bestimmten Zweck zu haben scheinen.

Meines Wissens ist *Cramer* der erste, welcher Etüden neuerer Art geschrieben, und er ist daher gleichsam als der Erfinder derselben anzusehen.

Cramer's Arbeit scheint mit überlegtem Bedacht und mit einer gewissen Art Ueberzeugung von der Nothwendigkeit eines ähnlichen Werkes für das neuere Clavierspiel, von ihm unternommen worden zu seyn. Das Clavierspiel hatte, seit *Bachs* und *Händels* Zeiten, bedeutende Fortschritte gemacht, wenigstens eine ganz andere Richtung genommen. Der Umfang der Instrumente war erweitert und viele neue Spielarten waren eingeführt worden; auch die an der Tagesordnung befindlichen Musicalien waren ganz an-

*) Vergl. Caecilia I. Bd. (Heft 2,) S. 151. und V. Bd. (Heft 18,) S. 89.

derer Art geworden als die frühern; und doch hatte man keine anderen Uebungen den Lernenden vorzulegen, an denen er sich bilden sollte, als die *Bach*schen, *Händel*schen, und allenfalls die noch älterer Componisten, welche, wenn auch an sich ganz gut, doch natürlicherweise mit den neuern Compositionen in keinem Bezuge standen, noch stehen konnten. *Cramer* suchte daher diejenigen Veränderungen, welche seit *Bachs* und *Händels* Zeiten im Clavierspiele vorgefallen waren, und überhaupt die neuern Spielarten, in seinen Etüden aufzustellen, um dadurch dem Lernenden Gelegenheit zu geben, sich für das neuere Clavierspiel zu bilden, ohne dass er dadurch die ältern Exercitien vernachlässigen, sondern gleichsam auf dieselben fortbauen sollte. — Die günstige Aufnahme, die ungemein schnelle Verbreitung und der ungetheilte Beifall, welche jenen *Cramer*schen Etüden in allen Ländern gezollt wurden, bewies, dass sie einem damal allgemein gefühlten Bedürfnisse der Zeit zu Hülfe gekommen waren.

Durch sie war nun gewissermasen eine neue Bahn gebrochen und eine neue Art von Clavierstükken erfunden. Aber nun glaubte auch alsbald fast jeder Claviercomponist, ja jeder Spieler, sich berufen, auch Etüden, Exercitien, oder irgend etwas der Art zu schreiben. — Unglücklicherweise wurde bei bei sehr haufig der rechte Gesichtspunkt verfehlt, indem man, wie es scheint, *Cramers* Sinn nicht verstand, oder nicht verstehen wollte; denn statt auf dem von *Cramer* betretenen Wege fortzugehen, wollte nun meistens jeder seinen eigenen gehen, und sein eigenes Ich geben, was wohl bei denen, deren Ich bedeutend genug war, ganz gut war; allein

es wurde dadurch auf keinen gemeinnützlichen Zweck hin gearbeitet, und die auf solche Art entstandenen Etüden waren sehr häufig durchaus einseitig, indem sie gewöhnlich meist nur die Persönlichkeiten ihrer Verfasser aufstellten, und, wenn sie auch übrigens gut waren, doch oft nur diejenigen Figuren enthielten, welche die Verfasser entweder bei ihren Lehrern einstudirt, oder sonst angenommen hatten, und die sie dadurch, dass sie ihrem Geschmack und ihrer Hand besonders zusagten, vielleicht durch Jahre lange Uebung, zu einer ungeheuern Fertigkeit gebracht hatten, weshalb sie nun der Welt die Aufgabe machen wollten, sich ebenfalls an denselben zu versuchen.

Am unzweckmäsigsten waren diejenigen Uebungen, die blos aus vorsetzlich ausgeheckten und für die Ausführung ans Unmögliche gränzenden Schwierigkeiten bestunden, welche auszuführen vielleicht ihre Verfasser selbst nie versucht hatten, sich aber heimlich viel zu gut darauf thaten, dass sie im Stande waren, der Welt solche Nüsse zu knacken zu geben, ohne vielleicht überlegt zu haben, ob denn diese Schwierigkeiten, wenn sie wirklich ausgeführt werden, auf dem Instrument auch von Wirkung, ob sie dem Charakter und Geiste desselben angemessen, und ob sie endlich auch Musik seyen; — (denn nicht Alles was schwer ist, ist deswegen auch gut, vielweniger schön, und überdies ist etwas Schweres weit leichter auszuhecken als auszuführen.)

Auf diesem Wege sind wir zu dem Ueberfluss an Etüden gekommen welchen wir jetzt besitzen, ohne dadurch etwas Folgerechtes, oder nur so viel als möglich Vollständiges erlangt zu haben; denn es

konnte auf diese Art nicht fehlen, dass Mehres von dem, was *Cramer* schon aufgestellt hatte, von seinen Nachfolgern gleichsam nur mit andern Worten wiedergegeben wurde, und dass selbst diese sich häufig begegneten, und dabei dennoch manches Fehlende übersehen wurde.

Nicht lange nach dem Erscheinen von *Cramers* Etüden, suchte *A. E. Müller* durch seine so betitelte »Löhlein-Müller'sche Clavierschule« eine zwar auch früher schon gebräuchliche Art Exercitien (eigentlich blose Fingerübungen) zu verbreiten, welche grösstentheils in stufenweis auf- und abwärts gehenden kürzern oder längern Figuren bestunden. So viel Gutes jenes Werk enthält, was ich, da es hinlänglich bekannt ist, nicht namhaft zu machen brauche, so ist es doch weder ein planmässiger Leitfaden, noch viel weniger ein vollständiger Unterricht, sondern nicht viel Mehr als eine noch ungeordnete Skizze. Denn es kommt hier nicht sowohl auf die Verschiedenheit und Anzahl der Figuren, die wohl ans Unendliche gränzen möchte, als darauf an, solche Figuren und Passagen aufzustellen, die dem Spieler Gelegenheit verschaffen, alle möglichen nothwendigen und wesentlich verschiedenen Bewegungen der Finger und Hände, wie sie beim Clavierspiele vorkommen können, zu üben. Von diesem letztern Gesichtspunkte scheint indessen *Müller* nicht ausgegangen, sondern mehr auf die Menge, als auf zweckmässige Auswahl der Figuren gesehen zu haben. Denn wer alle Figuren und Passagen nach seiner Angabe mit allen ihren Etceteras, und noch dazu die meisten durch alle Tonarten, üben sollte, (wobei dennoch die Molltonart sehr vernachlässigt ist, indem die meisten

Beispiele in Dur sind) der möchte wohl die Lust am Clavierspielen verlieren, ehe er damit durchkommt. Ich bin daher sehr geneigt zu zweifeln, ob Jemand je die *Muller*sche Clavierschule nach Vorschrift durchgearbeitet hat. Wenn es aber auch wirklich Jemand thut, so kann er dadurch doch eigentlich noch gar nicht Clavier spielen, sondern er hat noch nichts als einen Theil der dazu nöthigen Fingerfertigkeit. — Aber grade dieses war das Täuschende bei jener Methode, dass man glaubte, mit solchen Fingerübungen sey nun Alles abgemacht; und so fand denn jene Art Exercitien grosse Aufnahme, weil sich die Sache gleichsam ganz mechanisch behandeln liess, was man also gar bequem fand.

Einen besondern Anschein von Nützlichkeit gab jenen Exercitien auch noch dieses, dass sie bestimmt waren, mit beiden Händen zugleich in Octaven gespielt zu werden, indem man glaubte, dadurch der linken Hand dieselbe Fertigkeit wie der rechten zu geben: — was sich aber ebenfalls nicht so bewährt. Denn wenn Jemandens rechte Hand schon voraus ist, so muss er ja doch der linken allein besonders nachhelfen. Uebrigens trügt man sich beim Zusammenspielen in Octaven mit beiden Händen auch dadurch leicht selbst, dass man nur mit der, gewöhnlich ohnedies stärkeren, rechten Hand gleich spielt, die linke aber oft sehr ungleich und so gut es gehen will, gleichsam nur nachhinken lässt, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man die linke einmal allein gehen lässt. Uebrigens macht das Spielen mit beiden Händen zugleich in Octaven, so nothwendig und so schwer auszuführen es ist, doch bei weitem nur

den kleineren Theil des Clavierspielens aus. — **Auch** schicken sich nicht alle Figuren, die für die **rechte** Hand ausführbar sind, für die linke, und so **umgekehrt** für die rechte nicht alle, die für die **linke** Hand ausführbar sind; weshalb bei dieser Art Exercitien viele Zeit unnöthig verschwendet wird. — **Ja** selbst die Fingerfertigkeit, die man dadurch zu erlangen glaubt, ist zum Theil nur täuschend, indem das fortwährend gleichmässige Auf- und Abwärtsrücken mit derselben Figur bald zu einer mechanischen Leyer wird, so dass man eine einmal angefangene Figur ohne weitere Gedanken von einem Ende der Claviatur bis zum andern fortsetzt, ohne dass die Finger dadurch eigentliche Gewandtheit bekommen; denn wenn plötzlich eine andere Figur kommt, so ist man gewöhnlich verblüfft oder stösst an, und braucht erst Zeit, um sich in eine andere Art von Bewegung zu setzen.

E i g e n t l i c h musikalisch bildend sind diese Exercitien am Ende gar nicht; und auf **die** **Composition** scheint mir dieses übertriebene Figuren- und Passagen-Spielen sogar einen **schädlichen** Einfluss zu haben; indem es mir viel davon herzukommen scheint, dass in vielen unserer neuern Claviercompositionen fast gar keine Melodie mehr enthalten ist, dieselben vielmehr grossentheils in lauter aus solchen einzelnen Figuren und Passagen zusammengestoppelten Sätzen bestehen, weche solchen Componisten zu ihren früheren Uebungen gedient haben. Freilich mag es bei Manchem wohl auch wirklicher Mangel an Ideen und Phantasie seyn, die er auf diese Art zu ersetzen sucht; aber auch selbst bei solchen, bei denen dieses nicht der Fall ist, kann durch ei-

nen falschen Weg der Ausbildung das Talent eine falsche Richtung annehmen.

Denselben schädlichen und geschmackverderbenden Einfluss haben jene Exercitien auch auf den Vortrag, indem man auf diese Art gebildete, ganz fertige und in Hinsicht des Mechanismus vorzüglich scheinende Spieler, oft nur mit solchen Figuren und Passagen auf der Claviatur, auf- und abtollend, sogenannt präludiren oder fantasiren hört, wobei denn freilich Nichtkenner oft Wunder meynen, was an solchem Spiele sey!

Jene Art Exercitien taugt daher nur für den ersten Anfang, um dadurch die Hände und Finger auf die Claviatur zu gewöhnen und denselben gleiche Stellung und Haltung zu geben; — für fortgeschrittene Spieler aber sind durchaus auch zugleich musikalisch bildende Uebungen nöthig.

Es ist hier meine Absicht nicht, alle existirenden Etüden nach ihrem Werth oder Unwerth namhaft zu machen, sondern nur auf mehr oder weniger zweckmässige aufmerksam zu machen. In der That haben wir unter den vorhandenen Etüden nicht nur viel Gutes, sondern selbst Vortreffliches; aber nur Weniges davon ist gehörig gesichtet. Wer sich alles der Art anschaffen wollte, der müsste ein Kapital daran wenden, was nicht Jedermann vermag; und wer Alles durchspielen wollte, könnte einen grossen Theil seiner Lebenszeit zubringen, ohne aus eigentliche Musikspielen zu kommen.

Wie ist also hier Rath zu schaffen, und wie soll jemand, der keinen Rathgeber hat, sich das Zweck-

mässigste wählen? — Hätten alle Etüdencomponisten, wie es wohl auch einige gethan haben, einer jeden ihrer Etüden die nöthigen Bemerkungen über den Zweck derselben beigefügt, so könnte danach Jeder nach seinem Bedürfnisse wählen. (Wenn man indessen jedem vor der Herausgabe seiner Etüden diese Verbindlichkeit auferlegt hätte, so würde wohl manche Etüde ungedruckt geblieben, und deren Anzahl weit geringer seyn.)

Es war wohl unvermeidlich, dass *Cramer* Manches nur unvollständig dargestellt und auch selbst manche Lücken gelassen haben musste. Es konnte seine Arbeit ihren Werth nicht verlieren, indem ein solches Werk nicht die Arbeit eines einzigen Künstlers seyn kann, sondern ein Verein von mehren der Vorzüglichsten dazu gehört, um etwas nur einigermasen Vollständiges in diesem Fache zu liefern. Ganz vollständig kann ohnedies ein solches Werk gar nie werden, indem die Kunst immer fortschreitet.

Hätten daher *Cramers* Nachfolger, statt jeder seinen eigenen Weg gehen zu wollen, das, was jener nur unvollständig angegeben, weiter ausgeführt, die Lücken, welche er gelassen, ausgefüllt, das Neuere nachgeholt und, wenn sie etwas Eigenthümliches hinzu zu thun hatten, dasselbe beigefügt; so hätten sie dabei Gelegenheit genug gehabt, sich selbständig zu zeigen, und wir hätten auf diesem Wege eine praktische Clavierschule erhalten können, wie vielleicht noch kein Werk in irgend einer Kunst existirt, und welches nicht nur zur Uebung gedient, sondern auch zugleich die Ausbildung und

Fortschritte des Clavierspiels geschichtlich dargestellt hätte, so dass der Schüler, wenigstens von dieser Zeitperiode an, gleichsam auf historischem Wege hätte gebildet werden oder sich selbst bilden können.

Indessen ist noch nichts verloren; wir haben einen Ueberfluss an Materialien dazu, und es könnte Alles noch nachgeholt werden, wenn Componisten und Verleger sich zum Besten der Kunst darüber verständigten, die vorzüglichsten von den wesentlich verschiedenen der vorhandenen Etüden auszuheben und klassenweise zu ordnen, und dadurch den Grund zu einem solchen Werke zu legen; was aber freilich von Männern geschehen müsste, die nicht nur vollkommene Sachkenntnis haben, sondern auch frei von aller Parteilichkeit sind, um, ohne alle persönliche Rücksicht die zweckmässigste Auswahl zu treffen. Dieses würde meiner Meynung nach ein weit schätzbareres Unternehmen seyn, als die so oft schon angefangenen und nie lang fortgesetzten (beendigt können sie ohnedies nie werden) Ausgaben klassischer Claviercompositionen, welche wahrscheinlich aus der Ursache nie Aufnahme fanden, weil man sie zwecklos fand, indem die Auswahl gewöhnlich einseitig, nach dem persönlichen Geschmacke des Sammlers oder Verlegers, gemacht war, bei jemanden aber, der einmal sogenannt klassische Stücke zu spielen im Stande ist, wohl angenommen werden kann, dass er auch Kenntnis genug besitze und sein Geschmack so weit ausgebildet sey, dass er im Stande sey, die Auswahl seiner Musikstücke selbst zu machen. Auch lässt sich über ein solches Werk gar kein bestimmter Plan vorzeichnen, weil immer der persönliche Geschmack dabei in Betracht kommt, der fast bei

Jedem verschieden ist, — was bei einem unterrichtenden Werke wegfällt, da dieses nur solche Gegenstände enthält, die jeden ohne Ausnahme, er habe auch welchen Geschmack er wolle, angehen, und die daher nach einem bestimmten Plan nicht nur geordnet werden können, sondern geordnet werden müssen.

Ich habe diese etwas weitläufigen Betrachtungen hauptsächlich gemacht, um dadurch Veranlassung zu geben, dass dieser Theil des Unterrichts beim Clavierspielen auf eine bestimmtere und planmässigere Art betrieben werden möchte, als es bis jetzt geschehen ist.

Ich komme nun auf unsere vorliegenden Etüden zurück.

Herr *Bertini* ist allerdings, eben so wie die meisten seiner Vorgänger, seinen eigenen Weg gegangen; er hat ihn aber auch grösstentheils meisterhaft verfolgt, und kommt darauf mit Ehren zum Ziele. Seine Etüden sind durchaus originell, und wenn sie sich auch bisweilen mit anderen zu begegnen scheinen, so hat er ihnen doch wieder einen so eigenthümlichen Geist einzuhauchen gewusst, dass auch selbst da alle Vergleichung wegfällt.

Er nennt sie *Etudes caractéristiques*, ohne jedoch den Charakter einer jeden, etwa durch eine Ueberschrift, zu bezeichnen, welche Bezeichnungsart gewöhnlich nur zu Lächerlichkeiten und Absurditäten führt. Der Charakter einer jeden spricht sich von selbst deutlich genug aus, und manche sind wirklich ganz ergreifend, so dass derjenige, der sie richtig zu spielen im Stande ist, den Charakter derselben ohne Mühe herausfindet. Es liegt zwar meistens bei jeder

Etüde, wie das wohl auch nicht anders seyn kann, eine gewisse Hauptfigur gleichsam als Thema zum Grunde, sie wird aber auf eine so interessante Weise durchgeführt, modulirt und mit passenden Nebenfiguren untermischt, dass die Aufmerksamkeit beständig unterhalten wird, und keine Einförmigkeit oder Trockenheit entsteht, (wie dieses bei dergleichen Stücken sonst häufig der Fall ist), sondern dass es meistens zugleich auch wirklich gehaltvolle Musikstücke sind.

Es sind daher nicht, so wie manche andere Stücke dieser Art, blose Exercitien oder Fingerübungen, um sich dadurch Fingerfertigkeit und Geläufigkeit zu erwerben, und welche aus Figuren bestehen, die sich allenfalls eben so gut für irgend ein anderes Instrument schickten; sondern es sind Etüden im eigentlichen Sinne des Worts, die dem Spieler Gelegenheit darbieten, den wahren Geist und Charakter des Clavierspiels daran zu studiren. Sie enthalten, was man jetzt eben nicht so gar häufig findet, nicht nur dem Instrumente sehr angemessene Melodien, sondern es sind auch die übrigen Haupteigenthümlichkeiten desselben, nämlich Tonreichthum und Tonfülle, auf eine meisterhafte Art, darin entfaltet. Sie sind demnach von keinem Gebrauche für Anfänger oder Mindergeübte, sondern vorzüglich zum Studium des **höhern Clavierspiels** bestimmt, und setzen einen Spieler voraus, der bereits hinlängliche Fingerfertigkeit hat, und überhaupt des Mechanismus schon so viel als möglich Meister ist.

Wenn man diesen Etüden etwas zur Last legen wollte, so könnte es dieses seyn, dass sie dadurch nicht von ganz allgemeiner Brauchbarkeit sind, dass sie fast durchgängig für sehr grosse Hände geschrieben sind, und nur von solchen vorgetragen ihre volle Wirkung thun. Es ist dieses indessen bei Etuden wie diese, die vorzüglich für eine gewisse Classe von Spielern, die sich zu eigentlichen Künstlern bilden wollen, bestimmt sind, eher zu entschul-

digen, als in andern Musikalien, die für das grössere Publikum geschrieben sind, wo heut zu Tag die Sucht mit Dehnungen, Spannungen, Sprüngen u. dgl. zu schreiben, so eingerissen ist, dass sie ans Unvernünftige gränzt, indem dergleichen Spielarten meistentheils sehr schwierig und gewagt sind, wozu nicht von jedem Spieler, besonders Dilettanten, die erforderliche Uebung und Sicherheit verlangt werden kann; nicht zu gedenken, dass oft die Wirkung eben nicht bedeutend ist, und mit der Schwierigkeit in keinem Verhältnisse steht. Ueberdies besitzt auch ein grosser Theil der Spieler, besonders Frauenzimmer, nicht die zu diesen Spielarten erforderliche Grösse der Hände. Componisten, die auf diese Art schreiben, haben es sich daher selbst zuzuschreiben, wenn ihre Compositionen nur sehr mangelhaft, oder, was vielleicht noch besser ist, gar nicht gespielt werden.

Ich habe nun noch die einzeln Stücke, so weit dieses durch eine schriftliche Beschreibung möglich ist, namhaft zu machen, was bekanntlich auch, mit dem besten Willen, nur sehr unvollständig geschehen kann. Ich kann indessen mit gutem Gewissen jedem, dem es ernstlich um gründliches Studium des Claviersspiels zu thun ist, rathen, sich das Werk selbst anzuschaffen, denn auch selbst vollendete Spieler werden es gewiss mit Vergnügen durchgehen.

No. 1, *Allo. modto.* G-dur, 4/4 Tact, ist vorzüglich dem delicaten, sanft verschmelzenden Spiele der rechten Hand gewidmet, welche durchaus zweistimmig gehalten ist, so dass die Oberstimme eine aus punctirten Achteln, und darauf folgenden Sechzehntheilen bestehende Melodie, und die Mittelstimme eine Begleitung in Sechzehntheilen dazu enthält, wozu die linke Hand verschiedene charakteristische Bassfiguren in langsamer Bewegung durchführt.

No. 2, *Prestissimo*, D-dur 4/4, ist ein förmliches, in einem brillanten und zugleich grandiosen Styl geschrie-

benes *Allegro*, das mit einem kräftigen Basstheme beginnt, und in der Folge meistens sehr erhebende Achtelfiguren enthält, die aus blossen diatonischen Fortschreitungen und eingemischten Sprüngen bestehen, wozu das Thema metrisch und verkürzt, als Gegensatz zugleich mit ausgeführt ist. Zu gleicher Zeit sind auf der siebenten Seite einige vortreffliche Uebungen der wesentlichsten Fälle des Beiziehens auf eine sehr ungezwungene Art damit in Zusammenhang gebracht. Dieses Stück erfordert, wenn es seine volle Würkung machen soll, einen sehr kraftvollen Anschlag.

No. 3, *Allo. Spiritoso*, *G*-dur, 2/4. Die rechte Hand beginnt in Vierteln und Achteln mit der Melodie des Themas und der Mittelstimme, wozu die linke Hand einen Gegensatz aus einer sich stufenweis abwärts bewegenden Sechzehntel-Triolenfigur macht. Im fünften Tact übernimmt die rechte Hand die Triolenfigur, aber in springenden Fortschreitungen, und steigert den Satz so bis zur halben Cadenz auf *D*. Aus diesen beiden Sätzen, die vermittelst mehrerer interessanten Modulationen durchgeführt, und deren Rhythmen öfters zwischen beiden Handen verwechselt sind, und dadurch die Wirkung doppelcontrapunctischer Umkehrung machen, ohne es wirklich zu seyn, ist im wesentlichen diese ganze Etüde gebildet.

No. 4, *Allo.-modto*, *Es*-dur, 4/4. Die Hauptspielart dieses Stuckes besteht in Doppelgriffen für die rechte Hand, die zwar ununterbrochen und ohne wesentliche Ausweichung aus dem Hauptton, aber vermittelst verschiedener harmonischer und metrischer Begleitung, mit eingemischtem Uebersetzen der linken Hand über die Rechte, ohne im Geringsten einförmig zu werden, bis zur Rückkehr des Anfangssatzes in den Hauptton durchgeführt sind, worauf zu mehrer Abwechslung nun ein neuer, nicht doppelgriffiger, Nachsatz folgt, der zugleich wieder sehr gute Uebungen zum Dehnen und Beiziehen

enthält. Dem Hauptschlusse ist noch eine Vereinigung des Vorder- und Nachsatzes als Anhang beigefügt. Diese Uebung hat vorzüglich den Zweck, das zusammenhängende Spiel zu befördern.

No. 5, *Allegro*, E-dur, 4/4. Diese Nummer enthält etwas Eigenthümliches durch die verlängerten Rhythmen, die, anstatt sich durch Absätze bemerkbar zu machen, gewöhnlich bis zum Anfang des nachfolgenden Satzes ausgedehnt werden. Sie besteht grösstentheils aus gebrochenen Accorden, zu denen die aus zwei Accordschlägen bestehende Anfangfigur mehrmal matrisch als Begleitung mit eingeflochten ist. Bei einem kräftigen Anschlag ist diese Etüde von volltönender und brillanter Wirkung.

No. 6, *Moderato*, *f*-moll, 3/4. Die rechte Hand beginnt mit einem aus Vierteln und Achteln bestehenden Gesang in der Oberstimme, wozu sie zugleich die Mittelstimme auszuführen hat. In der Folge wechselt die Oberstimme mit stufenweis laufenden und springenden Passagen ab, und giebt dadurch zu verschiedenartigem Spiel und Vortrag Stoff. Besonders verdient hier auf Seite 21 Z. 2 das Eingreifen der linken Hand in die rechte, und das Uebergreifen über dieselbe, mit demselben Satz, der unmittelbar vorher darunter stand, noch angemerkt zu werden. Die Form ist der eines Gesangstücks ähnlich.

No. 7, *Allegro quasi presto, leggiero*, F-dur, 12/8. Die rechte Hand führt hier wieder den Gesang in abwechselnden geschaltenen und geschwinderen Tonen mit der Mittelstimme dazu, die linke Hand führt zur Ausfüllung des Metrums eine eigene, meist anderthalb oder zwei Octaven einnehmende Figur durch, die immer mit wiederholten Tönen auf derselben Stufe, die auch mit demselben Finger gespielt werden müssen, endigt. Diese Nummer enthält viel Stoff, um guten Vortrag daran zu zeigen.

No. 8, *Vivace*, *As*-dur, 6/4, ist im wesentlichen wieder in demselben Style geschrieben wie die vorige. Beide und vorzüglich letetere, enthalten besondere gute, dem Instrument angemessene Melodieen, und dienen zum Studium des abwechselnden leichten und schweren Vortrags.

No. 9, *Allo. modto.*, *g*-moll, 4/4, ist eine vortreffliche Uebung des zweistimmigen Spiels für die rechte Hand, welche in der Oberstimme einen Gesang in anhaltenden Noten (eine Art *cantus firmus*) vorzutragen hat, wozu sie zu gleicher Zeit eine secund-violinartige Figur in Sechzehnteln als Mittelstimme durchführen muss. Dieses Stück eignet sich gut zum Studium des leidenschaftlichen Vortrags; besondere fodern die vier letzten Zeilen von der vermiedenen Cadanz an auf der Bassnote *cis* diesen Vortrag, von wo an sich auch offenbar das Leidenschaftliche am meisten in der Composition zeigt.

No. 10, *Allo modto.*, *F*-dur, ist vorzüglich den gegenwärtig so allgemein beliebten Sprüngen der linken Hand gewidmet, die auf eine, verschieden modulirte, ununterbrochen fortgehende, metrische Figur der rechten Hand angewendet sind. Obschon an Gelegenheit zur Uebung in dieser Spielart kein Mangel ist, so wird man diese Etüde doch nicht ohne Interesse spielen.

No. 11, *Allo. modto.*, *g*-moll. Die Hauptspielart ist hier das wechselseitige Ausdehnen und Schliessen der rechten Hand, doch mit andern Sätzen so untermischt, dass das Musikstück nicht einförmig wird.

No. 12, *Allo. modto.*, *F*-dur, ist eine aus Vierteln bestehende Folge dreistimmiger Accorde in der rechten Hand, wobei die Oberstimme, die in Achtel-Triolen variirt ist, den gewöhnlich sehr vernachlässigten 4ten und 5ten Finger der rechten Hand sehr in Anspruch nimmt. Das Einförmige der gleichen Figur wird theils durch die

öftere Unterbrechung derselben, theils durch den verschiedenen, bald langsamern bald schnellern, Wechsel der Harmonie bedeckt, wozu auch die p. 39 Z. 1 und 2 gut angebrachten Sprünge der rechten Hand in die Tiefe das Ihrige beitragen.

No. 13, *Allegretto poco Andante*, E-dur, 4/4. Die rechte Hand trägt hier einen Gesang mit vollen Griffen vor, der durch verschiedene Tonarten modulirt, und wozu die linke Hand eine, aus Sechzehntel-Triolen und Achteln bestehende, metrische Figur nach Art eines *Contrappunto ostinato* durchführt.

No. 14, *Allo. espressivo, legato*, e-moll, 3/8. Dieses Stück gehört zu den weniger bedeutenden, da es im wesentlichen dieselbe Spielart enthält, welche schon in No. 6 und 9 vorkam.

No. 15, *Allegretto*, h-moll, 4/4. In dieser Etüde sind mehrere Spielarten vereinigt. Die linke Hand zeichnet sich fast durchgängig durch Sprünge von dem tiefern Basston auf seine höhern Accordtöne aus, die bald in kürzern, bald längern Zeiträumen auf einander folgen. Die rechte Hand beginnt mit der Spielart von No. 1, der eine neue noch nicht da gewesene folgt; beide kehren mehrmal wieder, womit allmälig die von No. 12, 4, 6, 9 und andere noch nicht da gewesene abwechseln, so dass diese Nummer in Hinsicht der Mannigfaltigkeit eine der vorzüglichsten ist.

No. 16, *Allo. con brio*, *f*-moll, 4/4. Die Hauptfiguren der rechten Hand bestehen in, häufig sich aus der Tiefe in die Höhe hebenden, gebrochenen Accorden in Sechzehnteln, mit mehren andern Figuren untermischt, die sämmtlich einen runden vollen Anschlag erfordern. Die linke Hand geht häufig in Sprüngen von den tiefen Basstönen auf deren Accorde in höhere Lagen. Im Ganzen ist das Stück von grandioser Wirkung.

Nr. 17, *Presto, Agitato, con passione*, es-moll, 3/4. Beide Hände beginnen zusammen in Achtelnoten, die rechte mit wiederholten Octaven auf derselben Stufe, die linke mit stufenweis auf- und abwärts gehenden, und einigen chromatischen Fortschreitungen untermischten Octaven, welche Bewegung im Wesentlichen die ganze Etüde hindurch dauert, so dass sie entweder zwischen den beiden Händen vertauscht, oder auch nur in Einer fortgeführt wird. Sie fodert vorzüglich leichte Beweglichkeit der Armgelenke, und bietet Gelegenheit zur Uebung des *Crescendo* und *Decrescendo* dar. Gut vorgetragen ist sie von ausnehmender Wirkung.

Nr. 18, *Allegretto*, h-moll, 4/4. Hier hat die rechte Hand eine grösstentheils in Achteln, hie und da in Vierteln einherschreitende Melodie, und eine bratschenartige Mittelstimme, aus wiederholten Tonen auf derselben Stufe bestehend, vorzutragen. Die linke Hand hat fest durchgehends die anschlagenden Basstone, mit Sprüngen auf die Accorde in hohern Lagen nachschlagend. Dies fordert vorzüglich einen netten und leichten Vortrag, besonders der Mittelstimmen und des Basses, damit der Gesang sich gehörig heraushebe.

Nr. 19, *Allo. quasi Andante*, a-moll, 3/4. Diese Nummer bietet dem ersten Anscheine nach weniger Interessantes dar, als manche andere. Die linke Hand führt im ersten Viertel eine gespannte harmonische Figur in Sechzehntel-Triolen durch; die rechte geht meist in gehaltenen Noten, oder füllt das Metrum aus. Dabei ist diese Etüde aber sehr schon modulirt, und enthalt vielen Stoff zu gutem Vortrag.

Uebrigens haben die Etüden von hier an weniger Compositionswerth, indem der Verfasser dabei mehr auf Spielart und Durchführung der Figur gesehen zu haben scheint.

Nr. 20, *Allo., poco andante*, F-dur, 4/4. Die rechte Hand fängt mit einer Sechzehntel-Sextole an, bei welcher die vier ersten Töne auf derselben Taste wiederholt sind, worauf in der zweiten Hälfte des Tactes eine harmonische Figur folgt, aus welchen beiden Figuren im wesentlichen die ganze Etüde gebildet ist, welche eine gute Uebung zum Abwechseln der Figur auf derselben Taste darbietet, besonders da die Figur auch oft in die linke Hand übergeht.

Nr. 21, *Allo. quasi presto*, d-moll, 2/4. Die rechte Hand führt eine grösstentheils aus gebrochenen Accorden bestehende Passage durch, die von der linken in Achteln und Vierteln begleitet wird. Das Stück fordert besonders eine sehr freie und gleiche Bewegung der rechten Hand, wobei die Finger genau in derselben Ordnung aufgehoben werden müssen, in welcher sie niedergesetzt worden sind, damit durch das vorgeschriebene Schleifen der Vortrag nicht ungleich oder undeutlich werde.

Nr. 22, *Lentamente, con tranquillezza*, F-dur, 6/8, soll, wie aus der Aufschrift schon ersichtlich ist, eine Uebung im ruhigen Vortrage der, sich häufig in einem grossen Umfang bewegenden, Figuren seyn, in welcher Hinsicht sie auch sehr zweckmässig ist.

Nr. 23, *Allegro*, F-dur, 4/4, fodert vorzüglich Gewandtheit in der abwechselnd geschlossenen und gedehnten Stellung der Hand bei Accordepassagen.

Nr. 24, *Moderato, maestoso*, As-dur, 4/4. Die Hauptfigur dieser Etüde besteht in wiederholten Tönen auf derselben Stufe, die auch mit demselben Finger gespielt werden sollen, wobei die leichte Beweglichkeit der Armgelenke wieder in Anspruch genommen wird. Das scheinbar Einförmige derselben vier Seiten hindurch dauernden Figur wird durch die Verlegung in beide Hände und

durch Verkürzung und verschiedene Modulationen, hinlänglich verdeckt.

Nr. 25, *Allo. maestoso e patetico*, e-moll, 3/4. Dieses Stück besteht abwechselnd für beide Hände aus wiederholten Accordanschlägen auf denselben Tasten, in Achteltriolen, wozu in der andern Hand immer noch eine eigene Figur mit durchgeführt wird. Diese Etüde hat in ihrem Charakter etwas Wildes und ist in ihrer Art wohl eine der schwersten, die ohne einen äusserst scharfen Anschlag und schnelle Beweglichkeit der Armgelenke die erzielte Wirkung schwerlich erreichen möchte.

Ein Fehler, den diese Etüden mit den meisten andern gemein haben, ist dieser, dass darin zu wenig für die linke Hand gesorgt ist, denn da, der Natur der Sache nach, in den gewöhnlichen Musikalien weit wenigere Stellen für die Linke vorkommen, welche Geschwindigkeit erfodern, als für die rechte, und daher durch das blose Musikspielen die linke Hand die erfoderliche Fertigkeit nicht gewinnen kann, so sollte vornehmlich durch Etüden dafür gesorgt werden, dieser Hand Gelegenheit zu geben, sich Fertigkeit und Leichtigkeit zu verschaffen, indem sonst das besondere Einüben der linken Hand in vorkommenden Fällen vielen Aufenthalt verursacht, oder die Schwerfälligkeit und Unbeholfenheit derselben ein ganzes Stück verunstalten kann.

Ich habe die Anzeige des gegenwärtigen Werkes um so lieber übernommen, da ich mit der neuern Pianoforte-Musik, und besonders mit der instructive Fach schlagenden, so ziemlich bekannt zu seyn glaubte, (was freilich gegenwärtig keine Kleinigkeit ist!) so mir aber eine überraschende Erscheinung war, ein Werk Etuden als Oeuv. 66 eines Componisten zu sehen, von dem mir bis jetzo noch nichts zu Gesichte gekommen war. Freilich will Oeuv. 66 heut zu Tag noch nicht viel sagen: wer es nicht we-

eigstens in die Hunderte treibt, der wird immer noch für einen Anfänger gehalten; — indessen steht dieses Oeuv. 66, seinem wahren Gehalte nach, über manchem Oeuv. 200, und es lässt sich aus demselben schliessen, dass es eben auch keine unwürdigen Vorläufer müsse gehabt haben, weshalb es um so mehr zu verwundern ist, dass der Componist, wenigstens in Deutschland, so lange unbekannt geblieben ist. Wir müssen daher der Verlagshandlung unsere Dank sagen, dass sie uns mit diesem Werke bekannt gemacht.

Vollweiler.

Douze petits morceaux, précédés chacun d'un prélude, pour le Piano (en deux suites) composés expressément pour les élèves; par *Henry Bertini.* 1ere et 2me suite. Preis 1 fl. 12 kr. chaque. Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott.

Auch diese, mir erst später als die Etüden zur Anzeige zugesandten beiden kleinen Werkchen, konnen mit allem Recht zu dem Vorzüglichsten gezählt werden, was wir in dieser Art besitzen; es ist darin sowohl für die mechanische, als auch für die wirklich musikalische Bildung des Schülers gesorgt.

Die den Stücken vorangehendeo Präludien sind vorzüglich dem mechanischen Theile gewidmet, und bestehen in zweckmässig ausgewählten Fingerubungen, in der Form kurzer Stücke, bald für eine Hand allein, bald für beide Hände abwechselnd oder zugleich, um den Fingern vorläufig im Allgemeinen eine gewisse Fertigkeit und Leichtigkeit zu geben, ohne dass die Präludien mit den darauf folgenden Stücken in einer andern Beziehung, als der der Tonart, stehen.

Bei den Stücken selbst scheint der Verfasser mehr die musikalische Bildung der Anfänger, als deo blossen Me-

chanismus, zum Gesichtspunkte gehebt zu heben. Sie haben freundliche, leicht fassliche, aus kurzen Rhythmen bestehende, sehr angenehme Melodien und eine mässige Länge, jedes von etwa anderthalb Seiten. Dabei sind sie, ohne trivial oder trocken zu werden, so leicht, liegen so gut in der Hand, und die zunehmende Schwierigkeit ist in so geringem Grade verschieden, dass sie alle von Anfängern, die einmal über die ersten Anfangsgründe hinweg sind, (d. h. die die Tasten, Noten, Pausen, einfache Versetzungszeichen und die gewöhnlichen Eintheilungen von der ganzen bis zur Sechzehntelnote kennen,) ohne viele Mühe erlernt werden können und zur Weckung und Unterhaltung der Lust zur Musik und zur Bildung des musikalischen Sinnes gewiss das Ihrige beitragen werden. Da überdies die meisten zugleich anschlagenden Spannungen nur bis zur Septime gehen, so sind diese Stücke auch selbst für kleine Hände brauchbar. Statt der wenigen Octavenspannungen können leicht die Töne einfach genommen werden. — (Es würde freilich ein Vorzug gewesen seyn, wenn der Verfasser jene ganz zu vermeiden gesucht hätte, weil durch dergleichen Abänderungen, besonders bei etwas trägen Schülern, leicht eine solche Abänderungslust und Sucht zum Leichtermachen entsteht, dass sie bei jeder Stelle, die ihnen nicht gleich nach Wunsch in die Finger fällt, statt sich eine richtige Ansicht davon zu verschaffen und sie zu üben, von dem Lehrer verlangen, dass er sie ihnen leichter machen solle, oder auf alle Weise darauf denken, das oft nur eingebildete Schwierige zu umgehen.

Zu loben ist noch, dass alle Stücke Aufschriften mässiger Bewegungen führen, wodurch bei dem Schüler nicht, wie durch die Bezeichnungen *Allegro*, *Presto*, *Vivace* etc., zu frühe, unzeitige und oft schädliche Lust zum Geschwindspielen erweckt wird.

Die Fingersetzung für die rechte Hand ist sehr sorgfältig und, ich möchte sagen, allzu sorgfältig angezeigt, in-

dem häufig selbst da, wo die Noten nach der nächsten Stufenordnung, oder bei geschlossener Hand, nacheinander folgen, doch über jeder Note der Finger angezeigt ist, wo es oft hinlänglich gewesen wäre, blos den ersten, oder denjenigen, mit welchem neu eingesetzt wird, anzuzeigen. Denn wenn man auch nicht in Erwägung ziehen wollte, dass es dem Anfänger, der ohnedies mit dem Lesen und Eintheilen zweier Notenzeilen schon genug zu thun hat, etwas Viel zugemuthet ist, auch noch eine Zeile Ziffern dazu zu lesen, so wird er durch die Anzeige des Fingers über j e d e r Note alles Denkens über den Fingersatz entwöhnt.

Der Fingersatz für die l i n k e Hand ist etwas zu oberflächlich behandelt, indem hier nur sehr wenige Finger angezeigt sind, wo doch oft, sowohl bei mehren nacheinander folgenden, zugleich anschlagenden oder gebrochenen Accorden, eine Anzeige des Fingersatzes nothwendig wäre, wo also der Lehrer Manches wird nachzuhelfen haben. Freilich gehen sich für einen Geübten diese Fingersetzungen meistens von selber; Anfänger aber kommen bei solchen Stellen sehr häufig über die Art der Spannung und, bei dem häufig nothwendig werdenden Fortrücken des einen oder andern Fingers, über die Wahl des dazu zu gebrauchenden Fingers in Verlegenheit.

Noch ist zu bedauern, dass die Molltonart gar nicht bedacht ist, indem a l l e Stücke aus Durtonarten gehen!

Weit entfernt, diesen Stücken etwas von ihrem Werthe benehmen zu wollen, habe ich mich verbunden geglaubt, nach meiner Ansicht, auch diese wenigen Mängel anzuzeigen, wiederhole indessen, dass ich sie nichts desto weniger zu dem Besten zähle, was wir in dieser Art besitzen.

Die Auflage, in Steindruck, ist sehr schön, correct und von der Verlagshandlung mit aller Sorgfalt ausgestattet.

G. J. Vollweiler.

Trois Sonatines pour le Pianof. comp. par *Charles Gollmick.* Op. 11.

Cinq pièces pour Pianof. à 4 m. von Ebend. op. 19.

Variations pour le Pianof. von Ebend. N. 4; — id. N. 5; — id. (d'une difficulté progressive) op. 8; — id. op. 13; — id op. 15; — id. op. 16; — id (faciles) op. 18; — id. op. 22.

Six Rondeaux pour le Pianof. von Ebend. op. 12.

Rondeau pour le Pianof. à 4 m. von Ebend. op. 10; — id. op. 14.

Premier Potpourri pour Pianof. p. id. op. 17.

Sammtlich bei J. André in Offenbach.

Wir haben, vom Anbeginn unseres Institutes an, es als eine unserer angenehmsten Aufgaben betrachtet, zweckmässige Handstücke und sonstige progressive Compositionen dem Publikum zu empfehlen. *)

Die vorliegenden Compositionen des Herrn *Gollmick* fodern uns zu gleicher Empfehlung auf. Es finden in diesen Compositionen Lehrer und Lernende angenehme, dem Tonsinne sowohl des noch schwachen Anfängers, als auch des etwas weiter Vorgerückten, wohlgefällig eingehende und anziehende Melodieen und Harmonieen, mit guter Kenntniss des Instrumentes so geschrieben, dass sie bequem in die Hand fallen und sowohl die mechanische als auch die künstlerische Fertigkeit nach und nach zu höheren Graden hinanbilden. Die nicht geringe Anzahl der genannten Compositionen, — (der vorliegenden Werkchen sind nicht weniger als fünfzehn) gewährt den Liebhabern erwünschten Spielraum, grade Dasjenige zu wählen, was seinem Bedürfnisse angemessen ist, zu welchem Behufe er theils ganz Leichtes, theils einigermassen höhere Schwierigkeiten findet, (vom Leichtern zum Schwierigeren un-

*) Cäcilia 1. Bd. S. 151, u. 5. Bd. S. 89.

gefähr in folgender Ordnung aufsteigend: No. 12, 14, 19, 18, 8, 10, 4, 5, 15, 11, 17, 22, 13, 16.)

Wenn übrigens in der ganzen Sammlung auch Nichts grade ganz ausserordentlich hoch zu preisen ist, was man je ohnehin bei anspruchlosen Compositionen dieser Gattung nicht leicht erwarten wird; — so sind sie doch, — und das ist's, worauf es hier abgesehen ist, — jedenfalls bei Weitem preiswürdiger und empfehlenswerther als Tausend andere von der grossen Masse tagtäglich erscheinender Compositionen derselben Art. *Rd.*

Variations caractéristiques pour le Pianoforte sur la Parisienne, marche nationale, par *Henry Herz;* op. 58. Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott. Preis 1 fl. 36 kr.

Herr *Herz* gibt uns hier einen Nachklang der grossen Cantate, welche bei der, zum Vortheile der Opfer der verhängnissreichen Juli-Tage gehaltenen, grossen Erhebungsfeier auf dem Pariser Stadthause aufgeführt worden. So wie der, dort mit grossen Chören und Orchester aufgeführten Cantate, *Delavigne's* wirkungsreiche *Parisienne*, dies bedeutsame Seitenstück zur *Marseillaise*, zum Grunde lag, so sind auch in der gegenwärtigen Clavierbearbeitung die sieben Couplets jener Hymne als Thema mit sechs charakteristischen Variationen bearbeitet, deren jede der Bedeutung der betreffenden Strophe entspricht, das Ganze mit einer imponirenden Introduzion und einer wirkungvollen Coda verbrämt, und durch besondere Beifugung des Textes bereichert.

Die Composition empfiehlt sich nicht allein durch gute Charakteristik, sondern insbesondere auch den Dilettanten, bei nur massiger Schwierigkeit der Ausführung, durch recht effectuirende Stellen, bei denen übrigens der grossen Trommel- und Cinellenzug des Fortepiano ganz gute Subsidien leistet. — Stich und Papier sind sehr lobenswerth.

Dr. And.

Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende in vier Vorkapiteln. Dritte, neu überarbeitete Auflage. Vermehrt mit einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italianischen Kunstwörter, von Dr. *Gfr. Weber*.

Preis 1 Rthlr. sächs. oder 1 fl. 48 kr. rhein. Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen.

Wenn es wahr ist, dass die erste und wesentlichste Aufgabe einer Recension darin besteht, dem Publicum vor Allem eine Beschreibung des anzuzeigenden Werkes, seines Inhaltes, seiner Tendenz und Abgrenzung, zu geben, und dass eine treue Relation darüber: Was das Buch ist, dem Publicum jedenfalls wichtiger sein muss als das Urtheil des Recensenten über die Frage, wie dem Autor die Lösung seiner Aufgabe gelungen ist, wie wir dies in unserm Artikel: »Ueber Recensionen überhaupt« etc. ausgeführt,*) — und wenn es zwei-

*) Cäcilia V Bd. Hft. 17, S. 10 und flgg. . . . . »Was »aber sollen dem Publicum Recensionen? — Die »Antwort ergiebt sich wohl von selbst aus der »Natur des Verhältnisses. Das Publicum soll »und will von den Erscheinungen in der »literarischen Welt Kunde erhalten. Aus »den Novitätenverzeichnissen der Verlaghandlungen, »aus Messkatalogen u. dgl. sind aber nur Namen und »Titel zu ersehen, was in den meisten Fällen noch »äusserst wenig sagen will. Das Publicum bedarf »daher, ausser dem blossen Titel eines Buches oder »einer Composition, auch noch etwas Näheres von »seiner Beschaffenheit und Einrichtung zu erfahren, »von der Art und Weise, wie der Verfasser oder »Tonsetzer seinen Gegenstand gegriffen, aufgefasst, »vom Gesichtspunct, aus welchem, und der Art, wie »er ihn dargestellt, für welche Classe von Lesern, »Spielern oder Sängern das Werk bestimmt und gerecht »ist, u. s. w. u. s. w., was alles auch selbst der »ausführlichste Titel nicht anzudeuten vermag.«

tens gewiss ist, dass über jene erste Frage natürlicherweise Niemand besser Auskunft geben kann, als der Autor selbst, und dass eben darum die Aufgabe eines jeden Autors in der Vorrede seines Werkes wesentlich grade darin besteht, dem Leser von der Tendenz, welche seinem Werke zum Grunde liegt, von der Bestimmung, welche er demselben gegeben, von dem Gesichtspuncte, aus welchem er seinen Stoff ergriffen und behandelt, von der Abgrenzung, die er demselben gegeben, Rechenschaft zu geben; — wenn dieses Alles wahr und ganz natürlich ist, — so ist dann auch nicht zu verkennen, dass ein literarisches Blatt, welches, statt gewöhnliche Recensionen zu liefern, sich blos darauf beschränkte, nur gradezu die Vorreden der anzuzeigenden Werke, je nach Erfoderniss mit wenigen Erläuterungen, Zusätzen, Anmerkungen u. s. w. — allenfalls auch unter Beifügung des Inhaltverzeich-

---

»Hierüber also dem Publicum Auskunft zu geben, ist eine vordersamste Pflicht einer jeden Recension, und zwar theils durch eine, die obigen Gesichtspuncte berücksichtigende Beschreibung des Werkes, theils auch, je nach Umständen, durch eine Erwähnung des Bemerkenswerthesten von seinem Inhalte, durch Auszüge und Probestücke aus demselben, u. dgl (welche Auszüge und Probstücke übrigens freilich nie den Zweck haben sollten, dem Publicum das Lesen des recensirten Werkes selbst entbehrlich zu machen, wie dies doch oft genug, zur grössten Beförderung literarischer Oberflächlichkeit und Halbkennerei, der Fall zu sein pflegt.)«

»Ausser der vorstehend erwähnten, trockenen, inhaltlichen Relation über die Beschaffenheit des Werkes, verlangt aber das Publicum auch über dessen Gelungenheit und Werth oder Unwerth benachrichtiget zu werden; und diesem Bedürfnisse gleichfalls zu entsprechen, d. h. also auch ein Urtheil über das Werk zu fallen, ist dann des Recensenten zweite Obliegenheit.«

nisses*), und etwa einiger Auszüge aus dem Werke selbst, abdrucken zu lassen, schon dadurch einen hauptsächlichen, ja, unsern obigen Andeutungen zufolge, grade den allerwesentlichsten Zweck einer Recension erfüllen würde, auch ohne eine Meinungsäusserung des Recensenten über das Gelungen- oder Misslungensein des Buches beizufügen.

Wenigstens rücksichtlich des hier vorliegenden Werkes wollen wir, aus begreiflichen Gründen, diesen Weg wählen, und das Urtheil über die Nützlichkeit des Buches von denenjenigen erwärtigen, welche dasselbe benutzen werden.

Wir fangen daher damit an, unsern Lesern nachstehend die Vorrede des Büchleins wörtlich mitzutheilen.

„Der Zweck des vorliegenden Büchleins", sagt der Verfasser, „ist, den allgemeinen Theil „der Musiklehre, geordnet und aus seinen „Grund-Ideen entwickelt, darzustellen.

„Die Bedeutung des Ausdruckes „Allgemeiner „Theil der Musiklehre", bedarf kaum einer Erklärung. Es gibt eine Menge von Lehren, welche „für jedes Fach der Musik vorausgesetzt wer„den, jedem Zweige der Tonkunde oder „Tonkunstfertigkeit als gemeinschaftli„che Vorkenntnisse angehören. Die Lehre „von der Bedeutung der Noten, von den Notenschlüs„seln, von den Taetarten, von der Bedeutung der ge„meinüblichen Kunstausdrücke u. dgl. sind Dinge, wel„che jeder Musiktreibende kennen muss, er sei nun „Geiger, Clavierspieler, Sänger, Componist, oder was

---

*) Wie häufig in literarischen Blättern sogenannte Recensionen fast in gar nichts Weiterem als einer trocken langweiligen Relation des Inhaltes der Kapitel bestehen, brauchen wir wohl keinem Leser ins Gedächtnis zu rufen, — *infandum renovare* . . !

„sonst immer. Diese, einem jeden dieser Kunstzweige „gemeinschaftlichen, Lehren bilden den **allgemeinen** „**Theil** der Musiklehre, oder mit andern Worten **die** „**allgemeine Musiklehre**, welche demnach das- „jenige umfassen muss, was Jeder, der sich mit Mu- „sik beschäftigt, ohne Unterschied des besonderen „Zweiges welchem er sich widmet, insbesondere aber „und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, wissen und „klar begreifen muss — oder wenigstens sollte.

„Diese allgemeine Musiklehre, in der vorstehend „bezeichneten Vollständigkeit und Abgrenzung, ist nun „aber, so weit die musikalische Literatur mir be- „kannt ist, noch nirgend abgehandelt worden.*) Wohl „findet man fast in jeder sogenannten **Schule oder** „**Methode** für dieses oder jenes Instrument, z. B. „selbst in Guitarren- und Czakanschulen u. dgl., zer- „streute Bruchstücke der hieher gehörigen Lehren, „z. B. so Einiges von Noten, vom Tact, von Interval- „len, Terzen, Quarten etc., auch wohl von Tonarten, „von der Vorzeichnung, wo nicht gar von diatoni- „schen und chromatischen Klanggeschlechtern und der- „gleichen Dingen, vorangeschickt; dies aber natürlich „nur im äussersten Grade unvollständig, mangelhaft, „unrichtig und verwirrt und elend durcheinander ge- „worfen, — wie auch ganz natürlich! indem nicht „Jeder, welcher z. B. gar wohl eine gute Clavier- „schule, Flötenschule etc. d. h. eine Lehre von der Be- „handlung und dem Spiel und Vortrage auf diesem In-

*) Zwar habe ich, seit ich Obiges im Mai des J. 1822 zuerst geschrieben, Einen Nachfolger gefunden, den Herrn Professor *Dionys Weber*, in seiner so betitelten „Vorschule der Musik" — S. Cäcilia 12 Bd., Heft 47, S. 210 — und vielleicht könnte man auch des gelehrten Herrn Prof. *Fetis* „*Musique mise à la portée de tout le monde*" — S. Cäcilia 12. Bd S. 216 u. 292 — ebendahin rechnen wollen; allein die geringste Vergleichung ergiebt, dass beide, — von ihrem vielleicht unvergleichlich höheren Werthe an sich abgesehen, — jedenfalls etwas ganz Anderes sind, als die vorliegende, mit ihnen an sich selbst nicht vergleichbare allgemeine Musiklehre.

„strumente, ganz gut zu schreiben vermag, eben darum „auch fähig ist, eine allgemeine Musiklehre, „rationell geordnet und verstandig aus ihren Grund„ideen entwickelt, vorzutragen; was denn auch um „so weniger von ihm gefodert werden kann, da der„jenige, welcher z. B. eine Violinschule schreiben „will, bei weitem genug zu thun und gethan hat, „wenn er die Lehre vom Violinspiel als solchem gut „abhandelt, indess man es unmöglich jedem Verfasser „einer solchen Schule verdanken kann, wenn er die„selbe durch einige elend zusammengestoppelte und „häufig höchst unrichtig vorgetragenen Lehren von „Noten und Pausen und Tonarten u. s. w. u. s. w. „vergrössert und vertheuert.

„So wie auf der einen Seite diese Lehren in sol„chen einzelnen Schulen durchaus am unrechten Orte „stehen, so ist auf der anderen Seite ein Büch„lein, welches sich mit diesem allgemei„nen Theile der Musiklehre eigens und „*ex professo* beschaftige, ein unverkennba„res Bedürfnis; und diese Lücke auszufüllen ist das „gegenwärtige bestimmt, und zwar namentlich für Die„jenigen, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen „Wege bereits einigermasen vorgerückt, von dem, was „sie also erlernt, sich nun auch klare und erwei„terte Begriffe zu verschaffen und ratio„nell zusammenhängend zu ordnen wünschen, „so wie auch für Lehrer, welche ihren Schü„lern solche Begriffe geben wollen.

„Was nun aber die Abgrenzung, welche ich „dem Büchlein gegeben, und namentlich die enge Be„schränkung des vierten Kapitels (§ ci — cxiii) angeht, „so habe ich demjenigen, was ich zur diesfallsigen „Rechtfertigung schon in den §§ x, xi und cxiii ange„führt,*) hier nur noch die ausdrückliche Erinnerung

*) Was an den hier angeführten Stellen der Verfasser in der angeführten Beziehung sagt, mag ebenfalls nachstehend wörtlich mitgetheilt stehen.

„beizufügen, dass das Büchlein **keineswegs so eine** „**Harmonielehre** *in nuce*, **keineswegs etwa**

---

§ X. Anmerkung.

.... Aber auch darüber werde ich mich rechtfertigen müssen, dass, nach der vorstehenden Eintheilung, **die harmonische Akustik und namentlich die mathematische Intervallenlehre, nicht al a Theil, viel weniger als Grundlage der Tonsatzlehre, erwähnt ist.** Denn es meinen ja die meisten Tonsatzlehrer, die Theorie der Tonsetzkunst müsse nothwendig auf die harmonische Akustik gegründet werden, und fangen deshalb ihre Lehrbücher mit arithmetischen und algebraischen Exempeln an! Allein mich dunket dieses, um es beim rechten Namen zu nennen, nichts anderes als leere Schwindelei und unzeitige Gelehrsamkeitskramerei, d. h. Pedanterei. Denn man kann der gründlichste Tonsetzer, der grösste Contrapunktist, man kann **Mozart** und **Haydn**, **Bach** und **Palestrina** sein, ohne zu wissen, dass sich ein Ton zu seiner Quinte wie 2 zu 3 verhält; und es ist, meiner innigen Ueberzeugung nach, ein recht unverständiger Missgriff der Tonsatzlehrer, wenn sie, in die Lehre der Tonsetzkunst, solche Demonstrationen durch Brüche, Potenzen, Wurzeln und Aequationen, und andere Rechnungs-Exempel einmischen, von welchen beim Vortrage der Theorie der **Tonsetzkunst auszugehen**, mir grade so vorkommt, als wollte einer den Unterricht in der Malerei mit der Theorie von Licht und Farben, von graden und krummen Linien anfangen, den Musik-Unterricht mit dem Studium der Harmonie, und den Sprach-Unterricht mit der Philosophie der Sprache, oder einem Kinde Sätze aus der Grammatik demonstriren, um es Papa und Mama sagen zu lehren.

Solch unzeitig schulgerechtes Verfahren ist aber überdies darum doppelt zweckwidrig, weil die ganze mathematische Behandlung der Tonsatzlehre an sich selbst, bei unbefangener Betrachtung, doch nur als **Täuschung** erscheint.

Ohne dieses Letztere hier ausführlich darthun zu wollen, begnüge ich mich, nur auf Ein Beispiel hinzuweisen, auf die sogenannte **Schöpfung der Leiter**, und Construction der Tonstufen aus den Aliquoten der Saitenlänge und den Aliquottönen der Blasinstrumente, oder, was dasselbe ist, aus den, der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3, u. s. w. entsprechenden

„ein kurz zusammengedrängter Auszug meiner „Theorie der Tonsetzkunst sein soll, sondern

---

Schwingungsverhältnissen, mit welchem Allen die Theoretiker die Tonsetzlehre, rechter Gründlichkeit halber, oder auch wohl *eruditionis et decori gratia*, nothwendig anheben zu müssen glauben, indess doch grade hier die Unzulänglichkeit der Rechenoperation recht augenscheinlich ist. Die Cdur-Leiter soll aus den Aliquoten einer C-Saite, oder aus den natürlichen Tönen einer C Trompete, geschöpft werden, und beide geben doch, so wie auch die Zahlenverhältnisse, 1 : 2, 2 : 3, u. s. w., nicht nur weder ein reines a, noch ein leidliches f, sondern an Statt des der *C*-Leiter eigenen Tones h, das leiterfremde b, oder eigentlich einen Ton, der in unser Tonsystem gar nicht passt, oder aber, wenn man ihn als b betrachtet und gebraucht, die herausgebrachte Tonreihe eher zur Tonleiter von *F* stempelt, so dass die sogenannte *C*-Trompete gewissermasen eher eine *F*-Trompete heissen konnte, obgleich auch dieses wieder nicht so recht eigentlich passen will, weil in der Trompete, der Ton f ebenfalls nicht rein zu finden ist, sondern nur ein heilloses Mittelding zwischen f und fis, so wie auch kein reines a! — Jenen Uebelstand fühlend, haben Mehre, z. B. *de Momigny* und später Schicht versucht, die harte Tonleiter, aus den harmonischen Tönen der Dominante herzuleiten, welches zwar etwas besser gelingt, wobei aber die Töne f, h und a immer wieder falsch bleiben.

Allein was hülfe es auch, wenn man solchergestalt die harte Tonleiter sich aus der Natur entwickeln sähe, indess die weiche ja doch immer durch willkürliche Versetzung der Terzen, oder durch sonst willkürliche Unterstellungen, gemacht werden, und also doch immer als Artefact, als etwas Willkürliches, als ein Gebilde des Menschenwitzes, erscheinen müsste?

Denn man sehe z. B., wie *Rameau*, *d'Alembert*, Marpurg u. A. sich plagen, winden und drehen, um die Entstehung eines weichen tonischen Dreiklanges herauszudrechseln. — Die Natur selbst, — so lehren sie, — lässt uns, in den Querschwingungen einer C-Saite, die Töne e g c̄ ē ḡ (ausserdem aber auch noch viele andere! — und in den Erzitterungen anderer Körper wieder ganz verschiedene Töne*) mithören. Es ist uns also ein harter Dreiklang von der Natur

„**lediglich** eine allgemeine Musiklehre in dem oben „bezeichneten Sinne, und dass in eine solche ein tie-

---

selbst gegeben, indem sie uns, zugleich mit dem Grundtone einer querschwingenden Saite, auch seine grosse Terz und Quinte von selbst hören lässt. Ein **weicher** Dreiklang, so fahren sie fort, ist nun freilich nirgend eben so gegeben, indem weder eine Saite, noch irgend ein anderer Körper, zugleich neben seinem Grundtone, auch dessen **kleine** Terz, als Beiton von selbst mithören lässt. allein wenn wir uns die kleine Freiheit nehmen, den Accord C e g in C es g zu verwandeln, so ist dieses zwar **kein** natürlicher Beiton von C (also von der Natur **nicht** als Terz von c angedeutet): aber g ist doch ein Beiton einer Es-Saite; und darum (! ! !), weil die Quinte von C zugleich auch grosse Terz von es ist, und, beim Anschlagen einer G Saite, sowohl eine C-Saite, als auch eine Es-Saite ein g miterzittern lässt, — darum ist **der Zusammenklang** C es g grade so gut, wie von der Natur selbst gegeben. Das ist ja handgreiflich! — Der harte Dreiklang ist darum natürlich, weil die beiden höheren Töne Aliquoten des Grundtones sind, der weiche Dreiklang aber darum, weil, umgekehrt, seine Quinte eine Aliquote eines jeden der beiden tieferen (nämlich Quinte von C und Terz von Es) ist. Letzteres ist eben nur grade das Umgekehrte vom Natürlichen, und folglich ja ebenfalls ganz natürlich. — Der harte Dreiklang ist, von der Natur selbst, dadurch gegeben, dass eine und dieselbe Saite wirklich einen solchen Zusammenklang hören lässt: Aber auch der weiche ist als von der Natur gegeben anzusehen, denn zwar lässt eine C-Saite kein es miterklingen: aber eine Es Saite lässt, unter vielen andern Tönen, doch auch ein g (als Terz!) hören, und **folglich** (!) ist der Zusammenklang C es g, als von der Natur selbst gegeben nicht zu verkennen. —

Hat man auf solche, oder ähnliche schlussgerechte Weise, einmal einen harten und einen weichen Dreiklang errungen, so ist nichts leichter, als, zu jedem derselben auch eine passende Tonleiter zu finden Man darf nur mit einem harten Dreiklange auch noch die harten Dreiklänge seiner Quinte und seiner Quarte verbinden (und zwar darum grade diese und nur diese, weil — sie sich am besten dazu schicken —), so hat man ja, ordentlich unmittelbar aus der Hand der Natur eine Durtonleiter empfangen, und eben so eine Molltonleiter, wenn man, mit einem weichen Dreiklange,

„feres Eingehen in die Lehren von Tonarten, von „Accorden, von Modulation und dergleichen Dingen,

---

den weichen auf seiner Quarte, und, bald den weichen, (denn so wird gelehrt,) bald den harten, auf seiner Quinte in Verbindung setzt. —

Solche, und ähnliche, theils ganz unpassende, theils sonst willkürliche Hypothesen an die Spitze stellend, wagt man denn, ein Lehrgebäude zur Schau zu stellen, welches, mit dem Scheine mathematischer Begründung prangend, grade um so gefährlicher ist, je mehr man sich bestrebt, ihm den Anstrich systematischer Ableitung und untrüglicher Folgerung zu geben, wie unsere Kunstlehrer so gerne thun; am allerschönsten vielleicht der oben erwähnte *de Momigny*, in seinem Werke, unter dem nur gar zu bescheidenen Titel: *»Cours complet d'harmonie et de composition, d'après »une théorie neuve et générale, basée sur des principes »incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous »les bons ouvrages pratiques anciens et modernes, et mis »par leur clarté à la portée de tout le monde«*, welcher über Nichts zweifelhaft ist, als nur über die einzige Frage: *»Mais me pardonnera-t-on de divulguer »le secret que j'ai surpris à la nature?«* —)

Ich für meinen Theil mag lieber auf den nichtigen Glanz einer, am Ende doch unzureichenden Gründlichkeit, und insbesondere auf den Schein mathematischer Behandlung gradezu verzichten, und meiner, schon in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur, von 1811, No. 66, 1812, No. 65 ausgesprochenen Ansicht treu, aus der Theorie der Tonsetzkunst die rationale Tonkunde ausscheiden.

§ XI.

Die Absicht des gegenwärtigen Büchleins ist nicht, die Anfangsgründe der Tonsetzkunst zu lehren, sondern eine, durch Entwickelung aus den Grundideen klar verständliche Darstellung des allgemeinen Theils der Musiklehre zu liefern, das heisst desjenigen was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des besonderen Faches, welchem er sich widmet, wissen und erkennen soll.

§ CXIII.

Ein Mehres als das bis hierher Gesagte lässt sich über Tonarten und Tonleitern in einer blos allgemeinen Musiklehre nicht sagen, indem diese Gegen-

„schon darum nicht gehört, weil einestheils man
„ein vollkommen guter Spieler oder Sänger sein

---

stände nur im Zusammenhange der Theorie der Tonsetzkunst, insbesondere der Lehre von der Verwandtschaft der Harmonieen gegeneinander und deren Zusammengehörigkeit zu Tonarten, wozu denn ohnedies auch erst die Harmonieenlehre selbst vorausgesetzt wird, einer befriedigenden Erklärung fähig sind.

Jene, den ganzen zweiten Band meiner Theorie der Tonsetzkunst einnehmenden und den ganzen ersten voraussetzenden Lehren, gleich den vorstehenden drei Vorkapiteln, in das gegenwärtige Büchlein selbst aufzunehmen, würde die demselben gesteckten engen Grenzen bei Weitem überschreiten; sie sind aber auch keiner so bedeutenden Abkürzung fähig, als erfoderlich wäre, um in die gegenwärtigen Grenzen eingeschlossen zu werden.

Das in den vorstehenden wenigen Paragraphen Gesagte genügt aber für den Zweck dieser, sich auf eine blos allgemeine Musiklehre beschränkenden Blätter, deren Anspruch nicht so weit geht, den Leser in das innere Wesen der Tongebilde, in die Harmonieenlehre und in die Lehre von dem organischen Zusammenhange mehrer Harmonieen zu Tonarten einzuweihen, Dinge, welche schon in die Lehre der Tonsetzkunst selber gehören; und es mag derjenige, welcher über das eigentliche Wesen von Tonart und Tonleiter selbst nähere Aufschlüsse wünscht, sie an den im Verlaufe der vorstehenden Paragraphen überall angezeigten Stellen der Theorie der Tonsetzkunst suchen.

Anmerkung.

Man wird wohl nicht einwenden, dass ja doch schon jeder Musikmeister seinem Lehrlinge, meist schon in den ersten Lehrstunden, Allerlei über Tonarten und Tonleitern, über Moll und Dur, und über Vorzeichnungen von ♯ und ♭, beizubringen wisse, und daher noch weit mehr in einem Büchlein der hier vorliegenden Art etwas Ausführlicheres über diese Dinge nicht fehlen sollte. — Denn grade das ist ja eben das Unglück, dass unsere Musikmeister, aus angeschickter Pedanterei, so Vieles in den armen Lehrling hineinstopfen, wovon nicht nur sie selbst keinen klaren Begriff haben, sondern wovon sie noch viel weniger ihren Lehrlingen einen solchen zu verleihen vermögen, und wobei das einzige Glück nur darin besteht, dass

„kann, ohne von diesen Dingen etwas zu wissen, und „weil es anderntheils gar nicht möglich ist, d i e s e

---

die ganze Weisheit dem Schüler gänzlich entbehrlich, und es also am Ende grade so gut ist, als hätte der ungeschickte Lehrmeister den gläubigen Schüler gänzlich mit solcher Weisheit ungeplagt gelassen.

Denn hören wir einmal, in was denn die Weisheit besteht, die er ihm über Tonarten und Tonleitern vorzudociren pflegt: »Wenn — so pflegt der Unterricht zu lauten — so und so viel ♯ oder ♭ vorgezeichnet sind, so geht es aus dem oder dem Tone; um zu erkennen, aus welchem? muss man auf die erste und letzte Note u. dgl. sehen.« Dann frage man aber auch einmal einen also dressirten Lehrling, was denn das ist: aus einem Tone gehen? so wird er aus dem was ihm sein Herr Lehrmeister solchergestalt beigebracht hat, uns nichts anderes zu antworten wissen, als etwa: »aus einem Tone gehen das heisst eben: — wenn so und so viele ♯ oder ♭ vorgezeichnet sind, so geht es aus dem und dem Tone« u. dgl. — Das sind ja rechte klare und lichtvolle Begriffe!! — Ich frage, ist es nicht weit besser, lieber gar Nichts von Tonarten u. dgl. zu wissen, als sich mit solchem n i c h t s h e i s s e n d e m, ja, wie vorhin erwähnt, sogar u n w a h r e m Wortschwall einzuschläfern und sich glauben zu machen, man wisse Etwas? — Denn auf was reducirt sich am Ende die Frucht s o l c h e r Belehrung? Auf nichts Weiteres, als dass der Lehrling erfährt, dass, wenn in der Vorzeichnung auf dieser oder jener Linie ein ♯ oder ♭ steht, dieses Ein für Allemal gelte, dass er also, wenn die Vorzeichnung z. B. ein ♯ auf der f-Linie anzeigt, er Ein für allemal statt f, fis lesen, greifen, blasen oder singen müsse. — Da wär es denn aber weit besser und vernünftiger gewesen, ihm b l o s d i e s e s zu sagen, statt ihm daneben einen Ballast von nichts heissenden, theils sinnlosen, theils unwahren Dingen mit in den Kopf hineinzustopfen, aus deren Schwall er demnächst nur erst mühsam entdecken und herausfinden muss, dass die ganze Belehrung theils gar nichts heisst, theils nichts weiter wahr daran ist, als — dass die in der Vorzeichnung befindlichen ♯ und ♭ ein für allemal gelten, was ihm der Herr Musikmeister weit besser nur ganz einfach gesagt hätte, statt es ihm in einen Schwall von Phrasen und Namen von Dingen einzuwickeln, von deren Wesenheit eine auch nur einigermassen befriedigende Entwickelung so aus, der

„Dinge in einer allgemeinen Musiklehre abzufertigen, „will man sie nicht so unvollständig und eben da„durch unrichtig, täuschend und unwahr vortragen, „wie es in so vielen Lehrbüchern der Tonsetzkunst, „sogenannten Generalbassschulen, Harmonielehren, u. „a. m. geschieht, und namentlich auch in den Mach„werken jener Herren, welche, (mit wahrem Bedauern „sieht man unter ihnen sogar einen sonst hoch ausge„zeichneten, hochachtungswerthen, Tondichter figuri„ren, —) schon gleich nach dem Erscheinen des er„sten, und kaum auch noch des zweiten, Bandes mei„ner Theorie, flugs darüber her waren, aus diesen „noch unabgeschlossenen zwei ersten Bänden, alsbald „so betitelte Elementarbücher der Harmonie und Ton„setzkunst, Darstellungen der Harmonielehre und Ge„neralbassschulen etc. anzufertigen, bestehend aus „grösstentheils buchstablichem Abdruck etwa eines „Viertels meiner Paragraphen, — die dazwischenlie„genden aber auslassend (!) und den dadurch natür„licherweise verloren gehenden Zusammenhang, so „wie auch den Mangel all desjenigen, die Ganzheit „der Theorie absolut Bedingenden, was sie aus den „damal noch nicht erschienenen folgenden Bänden „meines Buches freilich noch nicht abschreiben konn-

---

Faust und mit wenigen Worten zu geben, nun einmal nicht thunlich ist.

Aus diesem letzteren Grunde habe ich mich daher in den vorstehenden Paragraphen, auf nur wenige allgemeine Andeutungen, und, was das Weitere angeht, auf die blose Verweisung auf die betreffenden §§ meiner Theoria der Tonsetzkunst beschränkt, meinem Vorsatze treu, dass das gegenwärtige Büchlein, wenn auch auf nur wenige Gegenstände beschränkt, doch eben so wenig eines von denenjenigen werden solle, welche etwas Unganzes für ganz, etwas Oberflächliches für genügend ausbieten, so wie auch nicht eine »*Masique mise à la portée de tout le monde ou exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié.*«

„ten,*) auch richtig getrost unausgefüllt lassend, und „den auf solche armselige Weise zusammengerafften „Trödel einer willkürlichen Quantität aus einem, nur „erst zur Hälfte bekannt gewordenen neuen Systeme, „entwendeter einzelner Paragraphen, dem Publicum „auf offenem Markte zum Verkauf ausbietend! — „welche mir mittels solcher Operationen selbst die „noch unzeitigen Früchte vom unausgewachsenen Hal„me gestohlen, und dies noch gar mit einer Miene, „als seien dieselben auf i h r e m Acker gewachsen, „(indem sie meine von allem bisher gelehrt Gewese„nen gänzlich abweichenden Paragraphen, Behauptungen, „Darstellungsarten, Tabellen, Figuren etc., meine neu „eingeführten Bezeichnungsarten [z. B. die der §§ 41, „52, 58, 97 u. s. w.,] grade so in ihre Bücher hinein „abdrucken liessen, als seien s i e es, welche diese oder „jene neue Behauptung aufzustellen wagten, diese und „jene neuen Figuren und Zeichen einführten u. dgl.)—— „welche auf solche Weise nicht allein meine recht„mässigen Verleger an ihrem Verlagseigenthume und „in diesen auch mich beeinträchtigt, sondern auch so„gar einen Theil des geringen ehrenden Verdienstes, „welches mir etwa als Urheber meiner Theorie zu„kommen möchte, in den Augen der Unkundigen auf „sich hinüber zu leiten versucht haben. —

„Dass die auf solche Art entstandenen Werke jener „Herren, schon vermöge der Art und Weise wie sie „angefertigt worden sind, unmöglich anders als äusserst „vitiös, trügerisch und irreleitend sein können, dass „sie das, was ich klar darzustellen bemüht gewesen, „durch unverständige Verstümmelung unklar, ja un-

---

*) Schon in der Vorrede zur ersten Auflage des dritten Bandes, und dann in der zum ersten Bande der zweiten Auflage meiner Theorie, habe ich die Piraterei einiger jener Herren handgreiflich vor Augen gelegt, und zum Theil ihre mit den meinigen wörtlich übereinstimmenden Paragraphen buchstäblich neben den meinigen abdrucken lassen.

Die Vorrede zur dritten Auflage gedenkt den Katalog der also nachfabrizirten Werke zu vervollständigen. *GW.*

„wahr, ausdrücken u. dgl., ist eben so natürlich als „unfehlbar; wobei nur das Schlimmste für mieb ist, „dass auch selbst diejenigen Leser jener Büchlein, „welche, wissend dass sie aus meiner Theorie ausge-„geschrieben sind, aus denselben meine Lehre so „recht wohlfeilen Kaufs in vielbeliebter Kürze ken-„nen lernen zu können vermeinen, darin aber nur „überall Halbheit, mangelnde Folgerechtheit und tau-„schende Oberflächlichkeit finden, dadurch sogar zu „dem Glauben verleitet werden, es sehe in meiner „Theorie selbst eben so unganz und unfolgerecht aus, „wie sie es in jenen fragmentarisch und unzusammen-„hängend zusammengeschriebenen Büchlein finden!!

„In wieferu es möglich ist, den Inhalt meiner „Harmonielehre in einen kürzeren Auszug zusammen „zu drängen, ohne, wie jene Herren gethan haben, „die Ganzheit, den Zusammenhang und die Wahrheit „aufzuopfern, — werde ich nun hoffentlich bald den „Versuch zu machen im Stande sein, in einer

Uebersicht der Harmonielehre,

„einer Arbeit welche freilich schon längst fertig wäre, „wenn sie so leicht wäre, wie jene Herren sich's auf „meine, meiner Verleger und des Publicums Kosten „gemacht haben, — welche jedoch nunmehr innerhalb „eines Jahres erscheinen wird. —

1830, im December.

Gfr. Weber.

Um unsern Lesern nun auch von der vom Verfasser erwähnten Abgrenzung und Eintheilung der im Büchlein enthaltenen Materien Nachricht und Uebersicht zu geben, theilen wir nachstehend auch die Uebersicht des Inhaltes mit.

Erstes Kapitel:
Begriffe von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

I.) *Ton.*
II.) *Tonkunst.*

Zweites Kapitel:

Beschreibung unseres Tonsystemes.

Drittes Kapitel:

Rhythmik. — Zeitmas.

Viertes Kapitel:

Grundbegriffe von Melodie, Harmonie, Tonart und Tonleiter.

Anhang.

Nach dieser Inhaltanzeige wird es kaum nöthig sein, zu erwähnen, dass die drei ersten Capitel im Wesentlichen nichts anderes sind, als ein auszugweiser, (nur wenig modificirter) Abdruck der, der Theorie der Tonsatzkunst desselben Verfassers vorangeschickten Einleitung.

Das vierte Kapitel hingegen ist ganz neu bearbeitet.

Ganz neu ist ferner auch die dem Büchlein als Anhang beigefügte, mit dem alphabetischen Inhaltverzeichnisse verbundene alphabetische Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter, über welche Zugabe der Verfasser irgend etwas in seiner Vorrede zu sagen versäumt hat, wodurch denn wir uns zu einigen Erwähnungen veranlasst sehen.

Dass euch diese Idee, die Idee, dem musicalischen Publicum, und namentlich Lehrern und Lernenden, — nicht ein musicalisches Lexikon, — sondern eine gedrängte Erklärung des Wortsinnes und der wesentlichen Bedeutung der in Musicalien so überall vorkommenden, so überaus häufig, sowohl im gemeinen Leben misverstanden werdenden, als selbst auch in angesehenen Lehrbüchern, Encyclopädien, Musikschulen, Theorien u. dgl. so überhäufig sprach- und orthographiewidrig geschrieben und sinnwidrig verstanden, erklärt und angewendet werdenden, italiänischen Kunstwörter, in die Hand zu geben, — dass, sagen wir, diese Idee gänzlich neu und ohne Vorgänger ist, dass ein solches Unternehmen noch von Niemenden bis jetzo versucht worden war, — das ist eine Thatsache, welche jedermann weis, und aus welcher sich denn von selbst ergieht, ob die vorliegende Erscheinung einem bis jetzo unbeachtet gebliebenen Bedürfnisse entspricht, oder nicht.

Das ist es, was wir hier darüber zu sagen haben. — Wie, auf welche Art und Weise, in welchem Umfange, in welcher Abgrenzung, Vollständigkeit oder Unvollständigkeit, das Unternehmen vom Verfasser ausgeführt worden, und wie und in welchem Grade es ihm gelungen, oder mislungen? davon glauben wir unsern Lesern eine Anschauung am füglichsten dadurch zu verschaffen, dass wir nachstehend die erste Blattseite des Worter-

büchleins, als Probe der Behandlungsart des Stoffes, abdrucken lassen.

A, als Notenname, siehe Musiklehre § xx.

A, a', ad, agli, ai, al, all', alla, alle, allo, italiänische Präposition, mit dem Artikel (*il, lo, la* etc.) verbunden, dem französischen *à*, ungefähr dem teutschen Zu, An, Auf, Nach etc. entsprechend, kommt in der Kunstsprache in den verschiedensten Verbindungen vor, z. B. *A due*, zu Zweien; — *A' tempo*, im Zeitmase; — *A rigore del tempo*, nach der Strenge des Zeitmases; — *All' ottava*, in der Octave; — *A la breve*, nach Breven gezählt, (Musiklehre § LVII.) — Bei *Alla* wird auch oft *maniera* darunter verstanden, z. B. *Alla turca*, d. h. *alla maniera turca*, auf türkische Weise oder Manier, im türkischen Geschmacke; *Alla zoppa*, auf hinkende Weise; u. d. gl. — Man sehe all diese und ähnliche Zusammensezzungen unter den betreffenden Artikeln *Due, Breve, Tempo, Zoppa* etc.

Absetz, s. Musiklehre § xcII.

Accarezzevole, Accarezzevolmente, Schmeichelnd, einschmeichelnd, mit einschmeichelndem Ausdrucke vorzutragen.

Accelerando, Beschleunigend, die Schnelligkeit des Tempo steigerend.

Accolade, s. Musiklehre § xxiv.

Acciaccatura. Acciaccare heisst wörtlich: ungestüm angreifen, anpacken, und wird in der Musiksprache in ähnlichem Sinne, doch in so äusserst verschiedener Anwendung, gebraucht, dass es dadurch jeder Bestimmtheit der Bedeutung entbehrt. Bald bezeichnet man damit jede kurze Vorschlagnote, — bald das gebrochene Anschlagen eines Accordes (vergl. *Arpeggio*), — bald auch jedes benachdruckte Anschlagen eines Tones oder Accordes (vergl. *Appoggiatura*). — Orthographisch fehlerhaft ist die Schreibung *Acciacatura*, z. B. in Koch's Lexikon, in Ersch's Encyklopädie u. a. m.

Accompagnamento, Begleitung; *Basso d'accompagnamento*, begleitender Bass; — *Parti d'accompagnamento*, begleitende Stimmen. Vergl. *Recitativo, Ripieno, Tasto solo.*

Accord, s. Musiklehre § cIV.

Accordi, s. *Tasto solo.*

Adagio, eine Tempobezeichnung, ungefähr gleichbedeutend mit *doucement*, langsam. Das selten gebräuchliche Diminutiv *Adagietto* bedeutet theils ein kleines *Adagio*, theils eine etwas minder langsame Bewegung.

Adirato, Con ira, Erzürnt, mit dem Ausdrucke des Zornes, ungefähr so viel wie *Sdegnoso*.

Ad libitum, s. *Piacere*.

Affabile, Freundlich.

Affettuoso, Affettuosamente, Con affetto, Mit Leidenschaft, Affectvoll, wird theils als Ueberschrift eines Tonstückes gebraucht, theils als Andeutung des Ausdruckes, mit welchem eine einzelne damit bezeichnete Stelle vorgetragen werden soll, d. h. also mit mehr Ausdrucke wärmer, lebhafter Empfindung. — Eine noch höhere Steigerung beabsichtet der Superlativ *Affettuosissimo.*

Afflizione (Con), Mit Wehmuth, mit Betrübnis, s. *Dolente.*

Agilità (Con), Mit Leichtigkeit, Beweglichkeit, Behendigkeit.

Agitato, Con agitazione, Bewegt, mit unruhiger Bewegung, z. B. *Allegro agitato.*

Akustik, s. Musiklehre § IX.

Alemanda, s. *Allemanda.*

Aliquottöne, s. Theiltöne.

Die übrigen italiänischen Artikel des Buchstabens *A* sind folgende:

Allegramente, Allegretto, Allegrezza, Allegria, Allegrissimo, Allegro, Allemanda, Allemande, Allentando, Alternativo, Alto, Altoviola, Amabile, Amarezza (con), Amorevole, Amoroso, Amore, Andante, Andantino, Anima (con), Animato, Animo (con), Animoso, Appassionato, Appoggiato, Appoggiamento, Appoggiatura, Arbitrio, Arcata, Arco, (coll' arco, punta dell' arco, contrarco, etc.), Ardito, Aria, Arietta, Ariettina, Arioso, Armonici, Arpa, Arpeggio, Arpeggiamento, Arpeggiatura, Arsis, Assai, Assoluto, Attacca, Audace.

Durch die vorstehende trockene **Beschreibung** des Werkchens glauben wir, Lehrbegierige und Lehrer hinlänglich in den Stand gesetzt zu haben, zu bemessen, ob ein Büchlein dieser Beschaffenheit ihnen werde von Nutzen sein können, oder nicht.

Wir setzen nun noch hinzu, dass es aus 194 Octav-Seiten, gross Median, besteht, wovon 152 der Musiklehre, die übrigen 42 aber, äusserst compress gedruckt, dem Wörterbüchlein angehören; dabei vier grosse Notentafeln; das Ganze mit ganz neu gegossenen Lettern, sehr correct, auf schönem Papier, sorgfältig abgedruckt und in elegantem farbigem Umschlage broschirt; — gegen welches alles der Ladenpreis äusserst mässig erscheinen muss.

d. Redact. der Cäcilia.

1.) **Trio** pour le **Pianoforte**, Violen et Velle. par *Louis van Beethoven*, Oeuvre posthume.

2) **Trio**, in Einem Satze, für des **Pianoforte**, Violine und Violoncell, für meine kleine Freundin M. R. zur Aufmunterung im Clavierspielen, von *L. van Beethoven.*

3.) **Sonate** pour le **Pianof.**, comp. et dédiée à Mlle. Eléonore Bräuning, par *L. van Beethoven.*

Frankfurt bei Fr. Ph. Dunst.

Eine bis jetzo noch wenig bekannte und beliebte Musikhandlung beschenkt uns hier mit drei, bis jetzt noch in Dunkel der Verborgenheit begraben gewesenen, Werkchen aus der früheren Blütezeit des vortrefflichen Meisters.

Solche höchst interessente Erscheinungen nur nennen, heisst schon Alles gethan haben was erfoderlich sein kann, die Kunstwelt darauf aufmerksam zu machen.

Die erste Frage, welche bei der auf Einmal hervortretenden Erscheinung dreier bis jetzo ganz unbekannt gewesenen Werke eines so gesuchten Meisters sich Jedem ohne Zweifel aufdringt, ist wohl die, ob dieselben denn auch gewiss echt seien? — Allein auch hieran ist in der That überall kein Zweifel.

Gleich in Ansehung des unter Ziffer 1.) genannten Werkchens wird uns jeder Zweifelbenommen durch ein lithographirtes Zeugnis der Herren *A. Diabelli*, *C. Czerny*, *Ferd. Ries* und *Fr. Wegeler*, folgenden Inhaltes:

„Die Unterfertigten bestätigen hiermit, dass das Trio
„für Klavier, Violin und Violoncello, welches so
„anfängt:“ (hier folgt das Thema) „ein authentische
„Werk *Ludwig van Beethoven's* sey, das Herr
„*Ant. Schindler* in eigner Handschrift des Authors
„eigenthümlich besitzt — dasselbe gehört zu der.
„*Oeuvres postumes* dieses Meisters, und ist in keiner
„öffentlichen Herausgabe erschienen. Wien den 1ten
„Februar 1830. *A. Diabelli. Carl Czerny. Ferd. Ries.*
„Die ächte, ihm sehr wohl bekennte Handschrift
„**Beethovens** bezeugt *Franz Wegeler.*“

Uebrigens ist dieses Trio, einem vorliegenden Briefe des Herrn Kapellmeisters *Schindler* in Wien zufolge, grade das allererste Trio welches Beethoven jemal geschrieben.

Für die Echtheit des zweiten Werkes liegt zwar keine eben solche schriftliche Beurkundung vor, wohl aber besteht dafür am Verlagsorte selbst eine gewisse Notorietät darüber, dass Beethoven es im Jahre 1812 für die kleine Tochter der damal in Wien wohnenden und dem Meister befreundeten Frau *Brentano* geschrieben; daher die

Ueberschrift: an meine kleine Freundin *M. B.* zur Aufmunterung im Clavierspielen. Das Originalmanuscript befindet sich noch in den Händen der Familie *Brentano* in Frankfurt a. M.

Das Originalmanuscript zu Nr. 3 endlich hat der Verleger vom Hrn. geheimen Medicinalrathe *Dr. Wegeler* in Coblenz erhalten, dessen Gemahlin, damaliges Fräulein von *Brauning*, es im Jahre 1796 von dem ihrer Familie sehr befreundeten *) Meister verehrt erhielt und noch besitzt. Daher die Dedication *à Mademoiselle Eléonore de Brauning*.

Das Trio Nr. 1. aus *Es*-dur besteht aus einem *Allegro moderato*, einem *Scherzo*, *allegro ma non troppo*, und einem *Rondo*.

Das zweite, noch leichtere, besteht nur aus einem einzigen Satze, *B*-dur, *allegretto*, 6/8.

Die Sonate endlich, noch leichter als beide vorhergehende, besteht aus einem *Allegro* 4/4, *C*-dur, und einem *Adagio* 3/4 *F*-dur, von welchem letzteren das Ende verloren gegangen und von *Ferd. Ries*, dem berühmten Zöglinge des verklärten Tondichters, im Geiste desselben, durch Anfügung von 11 Tacten ergänzt worden ist.

Wie wundersam lieblich, wohlklingend und herzig *Beethoven* zu sein versteht, wenn er will, — wer hat es nicht empfunden! — Wie natürlich also, dass diese Lieblichkeit sich ganz vorzugweise hier entwickelt, wo er, sich zu den Bedürfnissen schwacher und mittelmässiger Anfänger herablassend, die Feder mit dem Gedanken ansetzte: Lasset die Kleinen zu mir kommen. Ein Mehres über diese höchst interessanten Erscheinungen zu sagen würde gewiss überflüssig sein.

Alle drei Werkchen sind sehr nett und correct gestochen und die vorliegenden Exemplare auf schönem Papiere abgedruckt. Besonders dankenswerth ist es, dass der Verleger, über den Zeilen der Clavierstimme der beiden Trio's, auf zwei weiteren kleinen Notenzeilen mit verkleinerten Noten auch die Violin- und Violoncellstimme hat stechen lassen, wodurch diese Clavierstimme nicht allein den Nutzen gewinnt, bei Aufführung der Trio's als Partitur zu dienen, sondern auch in der Lehrstunde dem accompagnirenden Lehrer die Bequemlichkeit gewährt, dem Schüler ein- und nachhelfen zu können, ohne genöthigt zu sein, jeden Augenblick aus seinem Notenblatte in das des Schülers hinüber zu schielen, nachzusuchen wo aufgehört worden, wo wieder angefangen werden soll, u. s. w. u. s. w.

Gfr. Weber.

---

*) S. den in der Wiener Theaterzeitung v. 25. März 1838 abgedruckten Brief Beethovens an Dr. Wegeler.

Judas Maccabäus,

Oratorium von *Händel.*

Aufgeführt in Cassel, im Dec. 1830

Es ist irrig, zu sagen »die Kunst sinkt«, während sie sich in den Händen der Unkunde befindet: ein Pegasus im Joch.

Die Kunst ist ewig wie die Mutter der Dinge die sie gebahr. Sie begann ihr hohes Geschäft in dem Augenblicke schon, als der erste Pulsschlag des ersten Menschen ihn zum Lobe seines Schöpfers aufforderte. Der Unsterblichkeit entnommen, und aus dem Paradies verstossen, war es die Kunst, welche ihm in die Verbannung folgte, und neben dem ersten Saamenkorn, das der Tiefgebeugte in die Erde barg, eine Leiter in den Boden befestigte, die in dichten Sprossen sich zum Himmel erhob, von denen ihm Labung herabträufelte für das bang klopfende Herz.

Wir wissen es, dass unter allen Künsten die vereinten Schwestern Dicht- und Tonkunst einer besondern Gewalt über den Menschen fähig sind. Der Gesang will das Leben nicht verschönern allein, er will es veredlen auch. Dass er dies vermag, beweisen hinlänglich nicht allein die Gesetze der Völker des Alterthums, die ihn zur Erziehung der Jugend für nöthig hielten; sondern auch die Hymnen der ersten Christen, für welche diese freiwillig in den Tod gingen, beweisen es, und die Sorgfalt der Mächtigen der Erde, die sich zum wahren Gott gewendet, den Gesang zur Zierde ihres Gottesdienstes zu benutzen.

Wenn nun auch späterhin, und bei zunehmendem Leichtsinn des Menschen, Gäste ohne hochzeitlich Kleid in den Kunsttempel einzudringen wagten, so erschienen schnell die Wächter desselben, und überlieferten die Afterkunst der Vernichtung, damit sie fortan nur die Dienerin sey der freiwillig Ungeweihten. —

Zu diesen Wächtern dürfen wir, und ohne den Verdacht des Eigenlobes zu erregen, vorzüglich die Deutschen zählen. Niemand hat die lange Kunststrasse mit solchem Tiefblick durchwandelt, Niemand das Unkraut vom Waizen so zu sichten gewusst, denn sie. Gleich der Biene haben sie nur den Saft der besten Bluthen heimgetragen. Daher denn auch, dass Kraft und Schönheit, welche andere Völker nur getheilt besitzen, in Deutschland sich vereinen zum guten Klange.

Auch in den Gauen Hessens leben der Trefflichen manche, welche die reine Kunst zu ihren Beschützern erkohren. Dies beweisen vorzüglich unsere bestehenden Gesangvereine, deren Zweck kein anderer ist, als uns die bessern, insbesondere aber die meisterhaften Werke des Alterthums zu erhalten.

Und so erfreute uns denn noch in den letzten Tagen der Gesangverein des Herrn *Wiegand*, dessen Vorzüglichkeit bereits in diesen Blättern erwähnt worden, mit der Aufführung des Händelschen Judas Maccabäus.

Nicht allein die Solopartien,*) sondern auch Herr Endter,**) der das Ganze mit dem Flügel begleitete, — Alle trugen dazu bei, dies Meisterwerk in seiner hohesten Vollendung vorzutragen.

Obgleich der Sänger mehr denn Hundert waren, so gelang es Herrn *Wiegands* reger Liebe zur Tonkunst, und seinem so unermüdeten als uneigennützigen Fleiss, sie zu solch einem vollkommenen Ganzen zu erheben, das dem Zuhörer nichts zu wünschen übrig liess.

Judas Maccabäus erschien in seiner ganzen Herrlichkeit. Liebe zu Volk und Vaterland, unerschütterliche

---

*) vorgetragen durch Fräulein von Motz, die Fräuleins Bernhard und Richter, Herrn Secretarius Schmelz, Herrn Referendar Schnadenberg, Herrn Dr. Matthias und Herrn Wiegand d. J.

**) Herr Endter ist ein Zögling unsers Schullehrer-Seminars, welches, den Willen seines Stifters erfüllend, schon manchen guten Clavierspieler bildete.

Anhänglichkeit an den Glauben seiner Väter, heldenmässige Vertheidigung dieser hohen Tugenden, und das Alles hervorgehend aus Kindesliebe — wer möchte dem seltsamen Manne nicht huldigen? wer nicht ihm die hochste Achtung zollen!? — Auch Händel, wir wissen es, war der treuesten, der liebevollsten Sohne einer, und daher dies erstaunenswürdige Amalgama, daher, dass der Herold, nach Jahrtausenden noch, die Thaten seines Helden würdig zu verkünden fähig war, und all seine Tugenden auch in unser Herz zu legen.

Hier sind nicht des Herkommens zweydeutige Anklänge die den Tod unsers Erzeugers kund thun, in dessen Rechte wir treten und seinen Glanz: — des Vaters, des einzigen Führers auf dunkelm Lebenspfade beraubt stehen wir da, ergriffen, erschüttert, und die kindliche Thräne folgt ihm in die Gruft. Da wird kein betäubendes Getos eines Bassen hörbar, wo Judas Maccabäus und sein Volk sich zum Kampfe rüsten; der Zweck ihres Krieges ist Friede, und so hören wir denn in ihren Schlachtgesängen Männermuth, aber zugleich ein Zutrauen ertönen zu Jehovah, dem einzigen Retter, dem sie nach errungenem Siege ihren kindlichen Dank bringen, tief anbetend und verehrend.

Keinem Sterblichen wird es je gelingen, diesen Triumph der Dicht- und Tonkunst würdig zu umschreiben; denn wo das Gefühl in ihm redet, da hat die Sprache des Menschen ihre Kraft verloren.

Möge Herrn Wiegands Gesangverein, der bereits zwey Lustren besteht, in seinem so segenreichen Unternehmen fortfahren! Möge er und sein kräftiger Vorsteher darin Belohnung finden, dass solche meisterhafte Darstellungen sich anreihen an alle diejenigen, welche uns zurufen: »die Kunst sinkt nicht; sie ist ewig wie die Mutter der Dinge, die sie gebahr!!« —

Cassel am 8ten Jan. 1830.

Dr. *Grosheim.*

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 3 0.
Nr. 49.

Rechenschaft.

Mit dem vierundvierzigsten Hefte war der eilfte Band der Cäcilia geschlossen, und mit demachtundvierzigsten der zwölfte Band.

Die Verlaghandlung hat auch im eilften Bande, statt der, für einen Band versprochenen »circa 16–20 Bogen«, nur allein an Text, die Beylagen nicht gerechnet, 22 Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 24 Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 27½ Bogen geliefert; — im zwölften Bande aber nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet 19½ Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 21½ Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 24½ Bogen; — und wir sind ermächtigt, auch für die Zukunft zu versichern, dass sie sich bestreben wird, künftig wie bisher, Mehr als das Versprochene zu leisten.

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht

der Gegenstände, welche in dem 11. *und* 12. *Bande der Cäcilia (Heft* 41 — 48) *enthalten sind.*

XI. Band, (1829;) enthaltend die Hefte 41, — 44; mit einem Portrait, zwei Notenbeilagen, zwei Tabellen und einer Zeichnung; nebst Intelligenzblättern, Nr. 41 — 44.

sendung derselben ist der unterzeichneten eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

aufgetragen.

Das Abonnement gilt *jederzeit für einen ganzen*

Jahrgang

von Neujahr zu Neujahr, also für *zwey Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementspreis* 6 fl. Rheinisch, oder 3½ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprunglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Porträte u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction dieselbe bleibt* wie bisher, und ist überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert.

Die verehrlichen Abonnenten können auch noch die bisherigen Jahrgänge, à 2 fl. 24 kr. pr. Band erhalten.

Mainz den 2. Juli 1830.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

☞ In Bezug auf obige Anzeige der *Expedition* der Zeitschrift *Cäcilia*, sehen wir uns veranlasst, diejenigen Herrn Abonnenten, welche das Abonnement für den künftigen Jahrgang fortzusetzen wünschen, höflichst zu ersuchen, dieses uns, oder der *Expedition* selbsten dahier, anzuzeigen; indem Letztere sich vorgenommen hat, die Versendungen dieser Zeitschrift nur auf feste Aufträge hin zu bewerkstelligen.

Mainz den 2. Juli 1829.

B. Schotts Söhne.

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia

betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt hatten.

B. Schotts Söhne,

Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Neue Musikalien,

verlegt bey

Artaria et Comp. in Wien,

zu haben bey

B. Schott's Söhnen in Mainz.

	fl.	kr.
Rossini, Guglielmo Tell, Opera in quattro Atti ridotta per Pianoforte con Canto (mit Italienischem Text)	18	—
Mayseder, Bouquet musical, composé des plus beaux morceaux de l'opéra Guillaume Tell de J. Rossini, pr. Violon et Pianoforte concertant, op. 48.	1	48
Mayseder, Variations, précédées d'une introduction sur un thême de Mercadante, pour le Violon, av. acc. d'Orchestre, op. 44	3	—
— — mêmes Variat. avec acc. de Quatuor . .	1	48
— — — — avec acc. de Pianoforte . .	1	12
— — grand Rondeau concertant, pour Pianoforte et Violon, op. 46	1	54

Anzeige
neuer Musikalien.

So eben sind nachstehende neue Musikalien erschienen und durch die

Stahel'sche Buchhandlung in Würzburg,

so wie durch alle andere Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Lutz, Jos., 3 Messen für 4 Singst. 2 Viol. Vla. 2 Clar. 2 Horn 2 Tromp. Pauk. und Orgel. I. Lief. Munnerstadt verl. Pr. fl. 6. — od. Rth. 4. — sächs.

— — 2 te Deum laudamus für 4 Singst. 2 Viol. Vla. Fl. 2 Clar. 2 Tromp. Pauk. und Orgel. Ebendas. Pr. fl. 2. 24 kr. od. Rth. 1. 12 ggr. sächs.

Neue Musikalien,

im Verlage des

Ant. Diabelli et Comp. in Wien.

1830.

Kirchen-Musik.

Ecclesiasticon,

eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur.
(Fortsetzung.)

No.		fl.	kr.
22.	*Stadler*, Abbé, Graduale (Salvum vac populum tuum) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Oboen, od. Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell. Contrabass und Orgel	—	45
23.	— Offertorium (Magna et mirabilia sunt opera tua) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Violonc., Contrabass und Orgel	1	30
24.	*Mozart, W. A.*, Regina coeli, f. Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel. (Erste Ausgabe nach dem Original-Manuscript.)	—	45

(Wird fortgesetzt.)

	fl.	kr.
Blahak, Jos., Offertorium (Justus ut palma florebit). Solo für eine Bassstimme, mit Begleitung zweier Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. 6tes Werk. (In Auflagstimmen.)	1	30

Gesang-Musik.

Franz Schubert's nachgelassene musikalische Dichtungen für Gesang und Pianoforte.
(Mit einer sehr schönen Titel-Vignette.)

	fl.	kr.
Erste Lieferung. Ossians Gesänge, 1s Heft: Die Nacht	1	15
Zweite Lieferung. Ossians Gesänge, 2s Heft: Cronnan und Ralma's Klage	1	15
Dritte Lieferung: Ossians Gesänge, 3s Heft: Loda's Gespenst	1	15

Vierte Lieferung: Ossians Gesänge, 4s Heft: Shilric und Vincela, Ossians Lied nach

	fl.	kr
No. 2. *Auber*, D. F. E., Ouverture zur Oper: Das Pilgerhaus. (Fiorella)	1	—
No. 3. — — Ouverture zur Oper: Maurer und Schlosser (Le Maçon)	1	—
(Wird fortgesetzt.)		
Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici. Oper für Violine und Pianoforte, concertant gesetzt von A. Diabelli (complett)	4	—
— — detto für 2 Violinen, gesetzt v. detto (compl.)	2	15
Kunerth, J. L., Première Symphonie pour deux Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte deux, Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timpales, dediée à Son Altesse Impériale et Eminentissima Monsigneur *L'Archiduc Rodolphe* Cardinal, prêtre de l'eglise romaine et Prince Archevêque d'Olmütz etc.	6	—

Für die Flöte.

	fl.	kr
Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper, für Flöte und Pianoforte gesetzt von A. Diabelli (complett)	4	—
Fahrbach, Jos. Theoretisch-practische Flötentriller-Schule zum Selbstunterrichte, alle nur möglich vorkommenden Triller mit ihren Nachschlägen in allen Tonarten richtig und rein vorzutragen. 3tes Werk	1	15
— — Introduction und Variationen über Schubert's Trauer-Walzer. Für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte. 5tes Werk	1	—
Rossini, G. Semiramide. Oper für eine Flöte, gesetzt von A. Diabelli.		
1ste Abtheilung (der musikalische Gesellschafter) 49stes Heft	1	—
— — detto für detto 2te Abtheilung (der musikalische Gesellschafter) 50stes Heft	1	—
(Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp., als Eigenthümer dieser Oper).		

Für den Csakan.

	fl.	kr
Krähmer, E. Neueste theoretisch-praktische Csakan-Schule, nebst 40 fortschreitenden Uebungsstücken, und Tabellen aller ausführbaren Triller auf dem einfachen und complicirten Csakan. Erstes Werk. Zweite neu bearbeitete und durchaus vermehrte Ausgabe.	1	30
— — Tonleiter und Triller-Tabelle für den einfachen und complicirten Csakan	—	20
— — Zweite Sammlung leichter und angenehmer Originalstücke für 2 Csakan, 25stes Werk	1	15
— — Fünf Märsche für Csakan und Pianoforte, 26tes Werk	1	—

Für die Guitarre.

	fl.	kr.
Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper, gesetzt fur eine Guitarre, mit Hinweglassung der Worte; von A. Diabelli (Apollo en der Damentoilette. Nro. 11)	—	45
Wanczuna, Jos. Sei Variazioni facili per Chitara, sopra l'aria favorita: (oh! cara memoria) Op. 5	—	30

Ferner sind erschienen;

Haydn, Jos. Portrait	1	—
Dessen Grabmahl in dem Kirchhofe der Wiener-Vorstadt Gumpendorf	—	30
Haydn, Mich. Portrait	1	—
Dessen Denkmahl in der St. Peters-Kirche zu Salzburg	—	30
Ansicht des Hauses in Rohrau in Unterosterreich an der ungarischen Grenze, in welchem Jos. Haydn im Jahre 1732 den 1sten April, und Michael Haydn im Jahre 1737 den 14ten September geboren worden sind	—	30

(Eigenthum der Verleger.)

Neue Musikalien,

welche bei

Carl Gustav Förster in Breslau

erschienen sind.

	sGr.
Auber, D. F. E. Ouverture aus der Oper „die Stumme von Portici" für 2 Violinen, Viola und Violoncell eingerichtet	16
Dieselbe für Flöte, Violine, Viola und Violoncell	16
Dieselbe für Pianoforte auf 4 Hände	14
Brechtholunderbourg, Marche favorite du General Comte de Diebitsch-Sabalkansky, pour Pianof.	4
La même à 4 Mains	8
— — Rondeau bourlesque du Baron de Queluz, pour Pianof.	8
Breslauer Lieblings-Tänze, auf allen Börsen und Gesellschaftsballen aufgeführt, für das Pianof. eingerichtet	16
Dieselben für eine Violine eingerichtet	6
Fuhrmann, Contretanz nach Melodien aus der Oper „die Stumme von Portici" für Pianof. eingerichtet	6
Gaede, E., 6 Danses p. le Pianof. oe. 4	6
Gernbeln, B., „Der süsse Herr" mit Pianof. oder Guitarre-Begleitung	3
— — „Dahin!" Lied mit Guitarre-Begleitung	2
— — beliebtes Schweizer-Liedchen mit Guitarre-Begleitung	2

gGr.

Gernbein, R., „Ländliche Liebe" drei heitre Lieder mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre, op. 70 . 6
— — Ständchen, mit Pianof. und Guitarre-Begl. . 2
— — Italienische Favorit-Canzonetten mit Pianof. und Guitarre-Begleitung. 1s Heft Nro. 1 und 2 von Sandrini 6
2s Heft Nro. 3 und 4 von Crescentini 6
Hesse, A., Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondere für solche, die sich in Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen. 2 Bändchen, jedes . 16
— — 12 Studien für die Orgel mit obligatem Pedal . 10
— — Leichtes Präludium für die Orgel 4
— — Choral „Wie herrlich strahlt der Morgenstern" für die Orgel bearbeitet 6
— — Präludium für die Orgel 6
— — Erste grosse Symphonie für Orchester. 2 Thlr. 10
— — Fantasie für die Orgel 8
— — Rondeau mignon p. Pianof. à 4 Mains 12
— — Sehnsucht nach dem Grabe. Mit Pianof.-Begl. 2
— — Ein Walzer für Pianof. 2
Köhler, L., Einleitung und Variationen über einen beliebten Galopp für das Pianof. auf 4 Hände . . 14
— — Fantasie en forme d'un Potpourri d'après de Melodies de l'Opera „La Muette de Portici" à 4 Mains 14
— — Versuch einer Einleitung zu dem Oratorium „Der Tod Jesu von Graun" bestehend in 2 Präludien. Nro. 1. Präludium und Ausführung des Chorals, (Cantus firmus in Discant und Tenor) in den 1sten Theil. Nro. 2. Präludium (in den 2ten Theil) nebst dem Choral. Für die Orgel bearbeitet . . . 6
Michaelis, F. A., Der kleine Violinspieler, eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für Anfänger. 1s Heft 6
— — der Lehrer und sein Schüler. Eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für 2 Violinen. Op. 16. 1s Heft 8
— — Polonaise für das Pianof. 4
Panofka, H., Variations brill. p. Violon principal avec accomp. d'Orchester 20
— — — — — avec Pianof. 8
Reissiger, C. G., Rondeau brillant p. Pianof. oe. 59. . 10

Neue Verlagswerke

von

N. Simrock in Bonn.

So eben erschienen:

Ferd. Ries, Ouverture zu Don Carlos, für das grosse Orchester à 9 francs.
— — — — für 4 Hände à 3 francs.

Die Partitur nebst Text
zu dem Vaudeville:
Das Fest der Gesellen,
von
Thielmann,
welches allen Bühnen-Directionen mit Erfolg empfohlen werden kann, (von einem anerkannten Tonsetzer mit vielem Glück componirt) ist bey unterzeichneter Musikhandlung um den Preis von 9 fl. rheinisch oder 5 Thlr. sächsisch zu haben.
B. Schott's Söhne in Mainz.

Fra Diavolo,
oder
Das Gasthaus in Terracina.
Oper in 3 Acten,
Musik von
D. F. E. Auber.
Paroles françaises de Mr. Scribe,
Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opéra comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, ist, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung des vortrefflichen Hofcompositeurs *Carl Blum*,
in Partitur, mit französischem und deutschem Text,
im Clavier-Auszug, und
in mehreren Arrangements,
bei Unterzeichneten vor Kurzem erschienen.
Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen

beachtend, veranstalteten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie

des Textbuches

und auch eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche verfertigt, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur, wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen, wird sich durch genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, empfehlen.

☞ Gemäs einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Deutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszug versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung
in Mainz.

Fra Diavolo

Auszüge und Arrangements.

Von der neuen beliebten Oper *Fra Diavolo* von *Auber* sind folgende Auszüge und Arrangements in unserm Verlag erschienen, oder dermalen unter der Presse.

	fl.	kr.
Der vollständige Clavier-Auszug mit französischem und deutschem Text	14	—
Einzelne Gesänge daraus mit Clavier-Begleitung:		
No. 1. Introduction Choeur: En bons militaires (Römische Soldaten)	—	48
– 2. Duettino: Je voulais bien (Ich möchte gern)	—	32
– 3. Quintette: Un Landau qui s'arrête (Seht ein Wagen hält still)	1	24
– 4. Romance favorite: Voyez sur cette roche (Er blickt auf Felseshöhen)	—	12
– 5. Terzetto: Qui je vais commander le punch (Sogleich wird man den Punsch)	1	12
– 6. Finale: Ecoutez (Höret doch)	2	32
– 7. Recit. et Romance: Ne craignez rien Milord (Nur unbesorgt Milord)	—	16
– 8. Trio: Allons ma Femme allons dormir (Liebe Frau lass uns schlafen gehn)	—	48
– 9. Barcarole: Agnès la jouvencelle (Dorine jene Kleine)	—	24
– 10. Air et Scene: Oui c'est demain (Ja schon Morgen)	1	24
– 11. Finale: N'etait il pas prudent (Wars nicht gut hier zu sehen)	1	52
– 12. Air: Jai revu nos amis (Meine Freunde sind hier)	—	48
– 13. Choeur: C'est grande Fête (Tanzet dem Frühling)	1	4
– 14. Romance: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören)	—	24
– 15. Finale: Allons mon Capitaine (Nur fort zu neuem Streite)		8
Einzelne Gesänge mit Begleitung der Guitarre:		
Nr. 96. Romance: Tu veux en vain me rendre l'espérence (Kein Trost erblüht dem Treusten aller Herzen)	—	8
– 97. Complets: Je voulais bien (Ich mögte gern)	—	12
– 98. Ronde: Voyez sur cette roche (Erblickt auf Felseshöhen)	—	12
– 99. Barcarole: Le Gondolier fidèlé (Der Gondolier auf leichtem Boot)	—	8
– 100. Cavatine: Quel bonheur (Welches Glück)	—	6

fl. kr.

- 101. Barcarole: Agnes la jouvencelle (Dorina jene kleine) . . . . . . — 8
- 102. Couplets: Oui c'est demain (Ja schon morgen) . . . . — 12
- 103. Prière à 4 voix: O sainte vierge de rameaux (Du heil'ge wirst uns gnadig sein) — 12
- 104. Romance: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehoren) . . . . — 8

Ouverture pour Piano seul arr. par Ch. Rummel . . . . — 40
— — à 4 mains pour le Piano . . . 1 —
Ouverture à grand Orchestre . . . . 5 —
Ouverture arr. pour musique militaire par J. Küffner 4 30
Ouverture arr. pr. 2 Violons par Gasse . . Airs » » 2 » » » Liv. 1 et 2 chaque . . . .
Ouverture arr. pr. 2 Flûtes par Walkiers . — 48 Airs » » 2 » » » Liv. 1 et 2 chaque . . . .
Ouverture et Airs arr. en Quatuor pr. 2 Violons, Alto et Basse par J. Küffner . . — —
Ouverture et Airs arr. en Quatuor pr. Flûte, Violon, Alto et Basse par J. Küffner . . — —
Adam, Melange pr. Piano . . . . . . 1 —
Vollweiler, Ch. 12 pieces arr. d'une maniere facile pour le Piano . . . . . . 1 —
— — Intr. et Variat. pour le Piano sur la Ronde fav. . . . . 1 —
— — Gr. Walse en forme de Rondeau sur des motifs les plus favoris à 4 mains pour le Piano . . . . 1 —
— — Galoppe fav. pour. le Piano Nro. 353. — 8
H. Karr, Fantaisie pour le Piano sur la Ronde. Op. 233 . . . . 1 —
C. Czerny, Variat. brill. sur 2 motifs, pour Piano seul 1 36
— — même var. avec acc. de Quatuor . . 2 42
— — même var. avec acc. de grand Orchestre 3 36
— — Ouvert. et Airs de l'opéra complette arr. pr. Ch. Rummel . . . . . . — —
Tolbecque, J. B., 3 Quadrilles de Contredanses pour le Piano 1 24
— — mêmes Contredanses pour 2 Violons, Alto, Basse, Flûte ou Flag. ad lib. . . 1 36

	fl.	kr.
Walse fav. sur de motifs de l'opéra pr. Piano Nro. 347	—	8
detto detto detto Nro. 348.	—	8

B. Schott's Söhne in Mainz.

Meisterwerke
für Clavier und Violin eingerichtet
von
Alexander Brand.

	fl.	kr.
Beethoven, Fidelio	9	—
— —, Ouvert. und Entractes zum Trauerspiel Egmont	3	12
— —, Sérénade op. 8, mit Violin oder Flöte . .	2	—
Mozart, Don Juan	9	—
Rossini, Barbier von Sévilla, mit Violin oder Flöte	7	12
— —, Wilhelm Tell	—	—
Spohr, Faust	8	—
Weber, Freyschütz.	6	—

Mozart, Figaro. (NB. erscheint nächstens.)

Die allgemeine Anerkennung, welche das vorzügliche gelungene Arrangement des Hrn. *A. Brand* bisher gefunden hat, wird diese Anzeige jenen Liebhabern willkommen machen, welche die complette Sammlung noch nicht vollständig besitzen, oder doch nach und nach anzuschaffen wünschen. Jede Musikhandlung nimmt Bestellungen darauf an, und wer sich auf die ganze Sammlung subscribirt, geniesst einen verhältnissmässigen Rabat.

Mainz im October 1830.

B. Schotts Söhne
Hofmusikhandlung

Verlags-Eigenthum,

welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen, und welches so eben erschienen ist.

Variations charactéristiques
pour le Piano-Forte
sur la

Parisienne,
marche nationale,

executées en concert donné a l'hôtel de Ville de Paris au profit des Victimes des 27, 28 et 29 Juillet 1830, par

Henry Herz.
Oeuvre 58.

B. Schott's Söhne in Mainz u. Antwerpen.
E. Troupenas in Paris.
D'Almaine in London.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1830.
Nr. 50.

Anstellungsgesuch

als

Conzert-Geiger, Componist oder Director.

Ein Künstler, dessen Hauptinstrument die Geige ist, Schüler eines der ersten jetzt lebenden Meister auf diesem Instrumente, so wie auch Komponist und Musik-Director, und in letzterer Eigenschaft bei einem Liebhaber-Vereine angestellt, wünscht, Verhältnisse halber, seinen jetzigen Wohnort zu verlassen, und eine andere Anstellung, als erster Geiger im Orchester, so wie als Direktor bei einem Liebhabervereine oder bei einem stehenden Theater, entweder in Deutschland oder in Frankreich, da derselbe der französischen Sprache mächtig ist, zu finden, und ist bereit, jede Probe zu bestehen.

Diejenigen Personen oder Behörden, welche von seinem Anerbieten Gebrauch zu machen geneigt sein sollten, wollen sich um nähere Auskunft gefälligst an die Hof-Musik-Handlung *B. Schotts Söhne* in frankirten Briefen wenden.

Anzeige

betreffend die

Fortsetzung

der

Zeitschrift

Cäcilia

Von der Cäcilia erscheinen *in jedem Jahre Acht Hefte,* also *zwey Bände,* und die Ver-

sendung derselben ist der unterzeichneten eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

aufgetragen.

Das Abonnement gilt *jederzeit für einen ganzen*

Jahrgang

von Neujahr zu Neujahr, also für *zwey Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementspreis* 6 fl. Rheinisch, oder 3½ Thlr. Sachs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction dieselbe bleibt* wie bisher, und überhaupt ist *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch uur das Geringste geändert.

Die verehrlichen Abonnenten können auch noch die bisherigen Jahrgänge, **einzeln à 2 fl. 24 kr. pr. Band** erhalten.

Mainz den 2. Juli 1830.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

☞ In Bezug auf obige Anzeige der *Expedition* der Zeitschrift *Cäcilia*, sehen wir uns veranlasst, diejenigen Herrn Abonnenten, welche das Abonnement für den künftigen Jahrgang fortzusetzen wünschen, höflichst zu ersuchen, dieses uns, oder der *Expedition* selbsten dahier, anzuzeigen; indem Letztere sich vorgenommen hat, die Versendungen dieser Zeitschrift nur auf feste Aufträge hin zu bewerkstelligen.

Mainz den 2. Juli 1829.

B. Schotts Söhne.

VÖRTHEILHAFTE BEDINGNISSE
für die
Neuen Abonnenten
der
Zeitschrift für die musikalische Welt:
Caecilia.

Mainz, den 2. Juli 1830.

Die hohe Achtung und ganz ausreichnende Theilnahme, welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicum, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der bereits vorliegenden, reell gehaltvollen

zwölf Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir

uns erbieten, auch den Abonnenten des dreizehnten Bandes die zwölf vorhergehenden *zusammen* zu

12 Rthlr. = 21 fl. 36 kr. Rheinisch

zu erlassen, indess sie sonst, in dem schon ausserordentlich wohlfeilen Ladenpreise, zusammen

17 Rthl. 16 ggr. = 31 fl. 48 kr.

kosten, und *einzelne Bände*

à 2 fl. 24 kr.

erlassen werden können.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Die Expedition der Zeitschrift Caecilia.
Schott.

Die Honorare
der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt hatten.

B. Schotts Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Beurtheilungen
in der Caecilia betreffend.

An die Herren
Autoren und Verleger.

Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem

ursprünglich angekündeten Plane gemäss, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften bisher gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen geliefert, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu uben. *)

Da es nan aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, naturlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effecturen nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu mussen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilenden Werke mehrfach einzusenden. *)

---

*) *So sind, (um nur einige Beispiele anzuführen,) über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 u. flgg. drei, zum Theil sehr divergerende, Recensionen von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und, als Verständigung, noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Eben so finden sich uber eine F. Ries'sche Pianofortecomposition zwei Recensionen, von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn. Prof. Dr. Deycks, im VIII. Bd. S. 111 und S. 112; — uber Beethovens neueste grosse Missa drei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, im IX. Bd., S. 22 und 217; — uber die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genannten Herren, VIII. Bd., S. 231, und IX., S. 217; — uber Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim, in X., S. 225; XI., S. 277, — u. s. w.*

*) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die*

Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen und, von einigen Verlaghandlungen auch bisher jederzeit beobachteten) Maassregel haben schon mehrmals entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher besprochener Werke zur Folge gehabt; welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.

Wir glauben auf diesen Umstand die Herren Autoren und Verleger aufmerksam machen zu müssen, übrigens unter der Erinnerung, dass die Zusendungen frankirt erwartet werden.

Die Expedition der Caecilia.
Schott.

Neue Musikalien,

verlegt bey

Artaria et Comp. in Wien,

zu haben bey

B. Schott's Söhnen in Mainz.

	fl.	kr.
Rossini, Guglielmo Tell, Opera in quattro Atti ridotta per Pianoforte con Canto (mit Italienischem Text)	18	—
Mayseder, Bouquet musical, composé des plus beaux morceaux de l'opéra Guillaume Tell de *J. Rossini*, pr. Violon et Pianoforte concertant, op. 48.	1	48

Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben, so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter distribuirt, von diesen letzteren aber abgelehnt und wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.

	fl.	kr.
Mayseder, Variations, précédées d'une introduction sur un thème de Mercandante, pour le Violon, av. acc. d'Orchestre, op. 44	3	—
— — mêmes Variat. avec acc. du Quatuor . .	1	48
— — — — avec acc. de Pianoforte . .	1	12
— — grand Rondeau concertant, pour Pianoforte et Violon, op. 46	1	54

M e s s e

für

Sopran, Alt, Tenor und Bass,

mit obligater Orgelbegleitung;

componirt und

Seiner Bischöflichen Gnaden,

dem Hochwürdigsten Herrn

Joseph von Hommer,

Doctor der Theologie,
Bischof von Trier,
Ritter des rothen Adlerordens
und
Commandeur des Belgischen Löwenordens etc., etc.,

Hochachtungsvoll zugeeignet

von

Ch. H. Rinck,

Grossherzogl. Hess. Hoforganist und Kammermusikus.

Op. 91.

Dieses schöne Werk ist nunmehr wirklich erschienen und wir empfehlen diese Ausgabe sowohl in Partitur als in einzeln gestochenen Singstimmen.

Mainz im August 1830.

B. Schott's Söhne.

Fra Diavolo,

oder

Das Gasthaus in Terracina.

Oper in 3 Acten,

Musik von

D. F. E. Auber.

Paroles françaises de Mr. Scribe,

Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opéra comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, ist, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung des vortrefflichen Hofcompositeurs *Carl Blum*,

in Partitur, mit französischem und deutschem Text,

im Clavier-Auszug, und

in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten vor Kurzem erschienen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalteten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie

des Textbuches

und auch eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche verfertigt, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur, wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen, wird sich durch genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, empfehlen.

☞ Gemäs einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Deutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszug versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung, in Mainz.

Fra Diavolo

Auszüge und Arrangements.

Von der neuen beliebten Oper *Fra Diavolo* von *Auber* sind folgende Auszüge und Arrangements in unserm Verlag erschienen, oder dermalen unter der Presse.

		fl.	kr.
Der vollständige Clavier-Auszug mit französischem und deutschem Text		14	—
Einzelne Gesänge daraus mit Clavier-Begleitung:			
No. 1.	Introduction Choeur: En bons militaires (Romische Soldaten)	—	48
— 2.	Duettino: Je voulais bien (Ich möchte gern)	—	32
— 3.	Quintetto: Un Landau qui s'arrête (Seht ein Wagen halt still)	1	24
— 4.	Romance favorite: Voyez sur cette roche (Er blickt auf Felsenhöhen)	—	12
— 5.	Terzetto: Qui je vais commander le punch (Sogleich wird man den Punsch)	1	12
— 6.	Finale: Ecoutez (Horet doch)	2	32
— 7.	Recit et Romance: Ne craignez rien Milord (Nur unbesorgt Milord)	—	16
— 8.	Trio: Allons ma Femme allons dormir (Liebe Frau lass uns schlafen gehn)	—	48
— 9.	Barcarole: Agnés la jouvencelle (Dorina jene Kleine)	—	24
— 10.	Air et Scene: Oui c'est demain (Ja schon Morgen)	1	24
— 11.	Finale: N'etait il pas prudent (Wars nicht gut hier zu sehen)	1	52
— 12.	Air: Jai revu nos amis (Meine Freunde sind hier)	—	48
— 13.	Choeur: C'est grande Fête (Tanzet dem Frühling)	1	4
— 14.	Romance: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören)	—	24
— 15.	Finale: Allons mon Capitaine (Nur fort zu neuem Streite)	2	8
Einzelne Gesänge mit Begleitung der Guiterre:			
— 96.	Romance: Tu veux en vain me rendre l'esperence (Kein Trost erblüht dem Treusten aller Herzen)	—	8
— 97.	Complets: Je voulais bien (Ich mögte gern)	—	12
— 98.	Ronde: Voyez sur cette roche (Erblickt auf Felseshöhen)	—	12

	fl.	kr.
Nr. 99. Barcarole: Le Gondolier fidèle (Der Gondulier auf leichtem Boot)	—	8
– 100. Cavatine. Quel bonheur (Welches Glück)	—	8
– 101. Barcarole: Agnes la jouvencelle (Dorina jene kleine)	—	8
– 102. Couplets: Oui c'est demain (Ja schon morgen)	—	12
– 103. Priere a 4 voix: O sainte vierge de rameaux (Du heil'ge wirst uns gnadig sein)	—	12
– 104. Romance. Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören)	—	8
Ouverture pour Piano seul arr. par Ch. Rummel	—	40
— — à 4 mains pour le Piano	1	—
Ouverture à grand Orchestre	5	—
Ouverture arr. pour musique militaire par J. Küffner	4	30
Ouverture arr. pr. 2 Violons par Gasse . . Airs » » 2 » » Liv. 1 et 2 chaque		
Ouverture arr. pr. 2 Flûtes par Walkiers . Airs » » 2 » » Liv. 1 et 2 chaque	—	48
Ouverture et Airs arr. en Quatuor pr. 2 Violons, Alto et Basse par J. Küffner . .	—	—
Ouverture et Airs arr. en Quatuor pr. Flûte, Violon, Alto et Basse par J. Kuffner . .	—	—
Adam, Melange pr. Piano	1	—
Vollweiler, Ch. 12 pieces arr. d'une maniere facile pour le Piano	1	—
— — Intr. et Variat. pour le Piano sur la Ronde fav.	1	—
— — Gr. Walse en forme de Rondeau sur des motifs les plus favoris à 4 mains pour le Piano	1	—
— — Galoppe fav. pour. le Piano Nro. 353.	—	8
H. Karr, Fantaisie pour le Piano sur la Ronde. Op. 233	1	—
C. Czerny, Variat. brill. sur 2 motifs, pour Piano seul	1	36
— — même var. avec acc. de Quatuor . .	2	42
— — même var. avec acc. de grand Orchestre	3	36
— — Ouvert. et Airs de l'opéra complette arr. pr. Ch. Rummel	—	—

	fl.	kr.
Tolbecque, J. B., 3 Quadrilles de Contredanses pour le Piano	1	24
— — mêmes Contredanses pour 2 Violons, Alto, Basse, Flûte ou Flag. ad lib. . .	1	36
Walse fav. sur de motifs de l'opéra pr. Piano Nro. 347	—	8
detto detto detto Nro. 348.	—	8

B. Schott's Söhne in Mainz.

Meisterwerke.

für Clavier und Violin eingerichtet

von

Alexander Brand.

	fl.	kr.
Beethoven, Fidelio	9	—
— —, Ouvert und Entractes zum Trauerspiel Egmont	3	12
— —, Sérénade op. 8, mit Violin oder Flöte . .	2	—
Mozart, Don Juan	9	—
Rossini, Barbier von Sévilla, mit Violin oder Flöte	7	12
— —, Wilhelm Tell	9	—
Spohr, Faust	8	—
Weber, Freyschütz.	6	—
Mozart, Figaro. (NB. erscheint nächstens.)		

Die allgemeine Anerkennung, welche das vorzügliche gelungene Arrangement des Hrn. *A. Brand* bisher gefunden hat, wird diese Anzeige jenen Liebhabern willkommen machen, welche die complette Sammlung noch nicht vollständig besitzen, oder doch nach und nach anzuschaffen wünschen. Jede Musikhandlung nimmt Bestellungen darauf an, und wer sich auf die ganze Sammlung subscribirt, geniesst einen verhältnissmässigen Rabat.

Mainz im October 1830.

B. Schotts Söhne
Hofmusikhandlung.

Allgemeine Musiklehre

für

Lehrer und Lernende

von

Dr. Gfr. Weber,

des Verdienstordens Ritter höherer Klasse, Ehrenmitglied der königl. Schwedischen Akademie in Stockholm, etc. etc.;

dritte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses, einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes, und das ihm allseitig zu Theil gewordene Anerkenntnis, hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht. Um etwa minder Unterrichteten die, bis jetzo noch einzig in seiner Art dastehende, allgemeinnützige Beschaffenheit dieses Büchleins auf die bündigste Weise zu bezeichnen, setzen wir Dasjenige wörtlich hierher, was über dieselbe der Hr. Verf. selber, in der Einleitung zur vorigen Auflage, gesagt hat.

»Nicht grade ersten Anfängern in der Musik,« heisst es dort, »sondern denenjenigen ist das gegenwärtige Büchlein ge»widmet, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege »bereits einigermasen vorgerückt, von dem, was sie also er»lernt, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu ver»schaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wün»schen, so wie auch Lehrern, welche ihren Schülern solche »Begriffe geben wollen. Ihnen und überhaupt dem musikali»schen Publikum wollte ich eine, durch Entwicklung aus »den Grundideen klar verständliche, Darstellung des allge»meinen Theiles der Musiklehre in die Hand geben, d. h. »all Desjenigen, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne »Unterschied des besondern Faches welchem er sich widmet, »insbesondere aber und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, »wissen und erkennen sollte, was er aber bis jetzt noch in »keinem Buch, in diesem Sinne zusammengestellt, findet, son»dern nur, in sogenannten Methoden oder Schulen für dies »oder jenes Instrument, und selbst in Guitarren- und Csakan»schulen u. dgl., zerstreute Fragmenta davon, z. B. so Eini»ges von Noten, Takt, Tonarten, Tonleitern u. dgl. grössten»theils höchst elend, jedenfalls oberflächlich und verstümmelt »behandelt.

»Lassen auch gesteigerte Amtsgeschäfte mir nur sehr spär»liche Erholungs- und Nebenstunden zur Fortarbeit an mei»nem grösseren Werk übrig, so glaubte ich doch, durch ge»genwärtiges Schriftchen, welches im Grunde nur theils ei-

Sehr empfehlungswerthe
Musicalische Werke
für
Pianofortespieler
zur gesellschaftlichen Unterhaltung und zur Würdigung solcher gediegenen Tonstücke im Kreise wahrer Verehrer dieser verblichenen Meister.

L. van Beethoven 1ta Sinfonie in C, opus 21.
— — 2 — — D, — 36.
— — 4 — — B, — 60.
— — 5 — — c-moll — 67.
— — 6 Pastoral-Symphonie in F, op. 68.
W. A. Mozart, Sinfonie in D. Nr. 1.
— — — — g-moll — 2.
— — — — C — 3.
— — — — C — 4.
— — — — D — 5.
— — — — Es — 9.
— — grand Concerto in d-moll No. 1.
— — — — — c-moll — 2.
— — — — — Es — 3.
And. Romberg, Sinfonie — D — 1.

Sämtliche Werke sind für Piano solo, oder mit Begleitung der Flöte, Violin und Violoncell, von Herrn Kapellmeister *J. N. Hummel* eingerichtet.

Diese Werke sind in einem Zeitraume von einigen Jahren erschienen und die Ausgabe derselben wird fortgesetzt. Durch die sorgfältige Bearbeitung des so hochgeehrten Tonsetzers, Hrn. Kapellmeisters *Hummel*, hat sich diese Ausgabe in einen hohen Kredit gesetzt, und es ist nicht zu zweifeln, dass diese Werke, je bekannter sie werden, desto mehr Eingang auch in jeder musikalischen Gesellschaft finden werden.

Jene, welche die ganze Sammlung zusammen kaufen, geniessen einen verhaltnissmassigen Rabatt.

Jede Buch- und Musikhandlung unterzieht sich der Besorgung der bereits oben angezeigten und auch jener Werke, welche zu dieser Sammlung späterhin erscheinen werden.

Mainz im November 1830.

B. Schott's Söhne.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 3 0.
Nr. 51.

Eröffnung
einer
Musikalien - Handlung
in
DARMSTADT
von
Wilhelm Eduard Alisky.

Der Genannte giebt sich die Ehre, durch gegenwärtige Anzeige zur Kenntnis des musikalischen Publicums zu bringen, dass er seit Kurzem eine Musikalienhandlung in der Residenz des Grossherzogs von Hessen eröffnet hat.

Verbindungen mit mehren Musikhandlungen in und ausser Deutschland setzen ihn in den Stand, alle vorhandenen Werke der musikalischen Literatur möglichst schnell zu besorgen, und somit jeden Anforderungen der Musiker und Musikfreunde zu genügen. Sein eifrigstes Bestreben wird jederzeit dahin gehen, den ertheilten Aufträgen mit aller Sorgfalt nachzukommen, und glaubt sich daher im Voraus der Zufriedenheit seiner Geschäftsfreunde schmeicheln zu dürfen.

Die Herren Musikverleger ersucht derselbe höflichst, ihm ihre Verlagswerke in Commission oder Tausch zu geben, und wird er sich angelegen sein lassen, für deren reichlichen Absatz nach Kräften sich zu verwenden.

Jungen Componisten erbietet er sich, durch Publizirung ihrer Werke, einen wesentlichen Dienst zu leisten, und ihnen so die Künslerbahn zu er-

zu leisten, und ihnen so die Künstlerbahn zu eröffnen, ersucht sie daher um gefällige portofreie Einsendung ihrer Manuscripte. „Das Gute nach allen Kräften zu fördern“ soll und wird sein stetes Streben sein.

Verlags-Eigenthum,

welches der unterzeichnete Verleger von nachbenannten Werken besitzt, die in der Kürze im Musikhandel erscheinen werden.

Variations

sur la chanson nationale autrichienne:

Gott erhalte Franz den Kaiser

de J. Haydn

pour le Piano-Forte seul, ou avec accompagnement d'Orchestre, ou de Quatuor, composées et dédiées tres respectueusement à Son Altesse Royale

Guillelmine Louise,

Grand-Duchesse de Hesse

par

Leopoldine Plahetka.

Oeuvre 28.

Second grand Trio brillant

pour

le Piano-Forte, Violon et Violoncelle, composé et dedié

à Mademoiselle

Josephine Berlinghoff,

maîtresse de Musique de S. A. Madame la Princesse Marie de Hesse Darmstadt.

par

Antoine Bohrer.

Oeuvre 47.

Capriccio et Polonaise
pour le Piano-Forte
composée et dediée
à Mademoiselle la Baronne
Laura d'Uckermann
par
C. G. Hoepfner.
Oeuvre 3.

Darmstadt, den 23. Febr. 1831.

W. E. Alisky.

Neue Musicalien

bei

bei N. Simrock in Bonn.

Autoren	op.		Preis frs. cs.
Bochsa		Methode pour le Harpe . . .	9 —
Cramer	liv. 1	Etudes en 84 Exercices. Edition nouvelle et très correcte . . .	6 —
—	liv. 2.	Etudes en 84 Exercices . . . (neue und wolfeile Ausgabe, von *Cramer* selbst berichtigter Fingersatz, mit Tempo-Angabe nach *Malzels* Metronom.)	6 —
Dotzauer, J. J.	116	6 Exercices p. Violoncelle seul, 4me partie des Etudes	2 —
Hiller, F.	4	liv. 1. 3 Caprices ou Etudes caracteristiques p. le Pianoforte . . .	5 —
—	4	liv. 2. 3 Caprices ou Etudes caracteristiques p. le Pianoforte . . .	5 —
Sor, Ferd.		Methode pour la Guitarre Thl. 5 1/3.	20
Bellini		Ouverture à gd. Orchestre de l'opéra: Il Pirato . . .	7 —
Cherubini		Ouverture à gd. Orchestre de l'opére Medea 2te Auflage . .	6 —
Ries, Ferd.	94	Ouverture à gd. Orchestre zum Trauerspiel Don Carlos . .	9 —
—		Ouverture à gd. Orchestre zur Braut von Messina . . .	
Decortis, L.	12	Polonaise p. le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse (2 Flûtes et 2 Cors. ad libitum) .	4 —
Fränzl, F.		Variations et Rondo p. Violon av. accomp. de l'orch. tiré de l'op. 13 .	7 —
Kummer, G.	61	Introduction et Allegro p. flûte prime av. Orchestre	5 —

Autoren	op.		frs.	cs.
Neukomm(?)		Sehnsuchtlied von *Blumauer* für 1 Singstimme mit Pforte oder Guit.	—	75
Ziegler		Ode an die Freude, mit Pfte Begl. nebst Singstimmen	1	50
—		— — Singstimmen	1	—
		Recueil p. Guit. v. No. 193 bis 201		
Erk, L.		Sammlung 3- und 4 stimmiger Gesänge f. Schule u. Haus. 1. Heft	2	—
		— — — 2. Heft	2	—
Salvini von Sonnenthal		10 Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung 1tes und 2tes Heft jedes	5	—
Zöllner	24	6 Gesänge für 4 Männerstimmen	4	—
		Opern in Quartetten arrangirt sind bei mir erschienen: von *Boieldieu, Beethoven, Cimarosa, Fesca, Haydn, Mozart, Onslow, Paer, Rossini, Salieri, Mar. v. Weber, Weigl* etc. zu . . . zu 2 frs. und	2	50

Bonn im Februar 1831.

Anzeige für Theaterdirectionen.

Le Dieu et la Bayadere

Der Gott und die Bayadere,

grosse Oper mit Pantomime und Ballet

in zwey Aufzugen

nach dem französischen des *Scribe*, zur beibehaltenen Musik von *Auber*, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem

Freyherrn von Lichtenstein.

Von vorstehender neuen Oper erscheint im Laufe dieses Monats der vollständige Clavier-Auszug, Partitur, Textbuch, und die Zeichnungen der Decorationen und Costumes.

Wir ersuchen alle Directionen uns entweder direct oder durch die ihnen nächstgelegene Buch- oder Musikhandlungen sobald als möglich ihre Aufträge aufzugeben.

Mainz im Februar 1831.

B. Schott's Söhne
Hofmusik-Handlung.

Preiss von der

vorstehenden Oper

Partitur 45 fl.

Textbuch 36 xr.

Clavierauszug 12 fl. 36 xr.

Mainz, im December 1830.

B. Schott's Söhne.

Ankündigung.

Deutsche Allgemeine Berichte;

für Politik, Culturgeschichte und historische Ueberlieferung. Nebst Zugaben über Handel, Gewerbfleiss und Literatur.

Für das Jahr 1831.

Diese Zeitung erscheint ohne Unterbrechung auch für 1831 dreimal die Woche, und gibt alles Neue, aus der Geschichte des Tages und die wichtigsten Ereignisse, ohne sich deshalb zu den Tageblattern zu zählen, oder mit diesen wetteifern zu wollen. Dagegen wird das vorzüglichste Bestreben dieses Blattes dahin gerichtet seyn, nicht nur, wie schon gesagt, aus der neuesten Politik und Culturgeschichte das Wichtigste vollständig zu geben, und dagegen das Unwichtigere nur kurz zu erwähnen oder zu übergehen, sondern auch den Lesern eine Uebersicht zu gewähren, die denselben ohne zu grossen Zeitaufwand, befriedigen soll. Wenn in dem verflossenen ersten Jahrgange (1830) dieses Blattes, in dieser Hinsicht sehr Viel in den Leistungen der D. A. B. zu wünschen übrig blieb, so lag dieses in den damit verbundenen Schwierigkeiten; doch fehlte demselben an keinem Orte und in keiner Gegend, wo sich dasselbe Eingang und Freunde verschafft, Beifall, Aufmunterung, sogar Belobung urtheilsfähiger Männer, so dass diese Unternehmung, ungeachtet vieler

sich entgegenstellenden Hindernisse, fortzubestehen hoffen darf.

Bestellungen darauf übernehmen sämmtliche löbl. Ober-Postamts-Zeitungs-Expeditionen in ganz Deutschland, zur posttäglichen Lieferung in halbjährigem Abonnement, nach Massgabe der Entfernung vom Verlagsorte, zu circa 10 Rthlr. pr. Cour. fürs Jahr.

Die Buchhandlungen erhalten solches franco Leipzig wöchentlich geliefert, jedoch nur im Jahres-Abonnement zu 9 1/3 Rthlr. preuss. Cour.

Für Hamburg ist der Preis jährlich 20 Mark Courant, für sechs Monate 11 Mark, für drei Monate 6 Mark.

Insertionsgebühren kostet die gedruckte Zeile 2 Schilling oder 1 1/4 gGr.

Die D. A. Berichte sind berechtigt, gerichtliche Bekanntmachungen, so wie alle Ankündigungen literarischen, merkantilischen, industriellen, ökonomischen u. s. w. Inhalts aufzunehmen, insofern die Privilegien und Vorrechte der hier bereits erscheinenden Zeitungen, deren Aufnahme nicht entgegenstehen; und wird das gesammte in- und ausländische Publikum zu Benutzung der D. A. Berichte eingeladen, zumal die Insertionsgebühren nur mit 1 1/4 gGr. für die gedruckte Zeile (2 Schilling Cour.) berechnet werden. Ausserdem erbietet sich die Redaction, in allen Fällen die Hand bereitwillig zu reichen, wenn es darauf ankommt, der Oeffentlichkeit Alles das zu übergeben, was sich im Handel (dem grösseren wie dem kleineren), in dem inländischen wie dem ausländischen Gewerbfleisse und in der Literatur, durch Vorschreiten, durch Ausbildung und Emporstreben, Wichtiges und Merkwürdiges, dazu eignen wird! Doch erbittet die Redaction alle Zuschriften deshalb postfrei.

Hamburg, im December 1830.

Die Expedition
der Deutschen Allgemeinen Berichte.

I r i s,

herausgegeben
von

L. R e l l s t a b.

Diese musicalische Wochenschrift erscheint unausgesetzt auch im nächsten Jahre zu dem Preis von 1 1/2 Thaler für 52 Wochennummern, wofür sie durch alle Buchhandlungen zu erhalten seyn wird. Journalzirkel und Musikliebhaber werden ersucht, ihre Bestellungen zeitig einzureichen.

Berlin im October 1830.

T. Trautwein.

Opern
von
Joseph Haydn.

Folgende Opern von *Joseph Haydn* sind bei Unterzeichnetem, sowohl ie Partitur, als auch in ausgeschriebenen Sing- und Instrumentstimmen, zu haben:

1) L'isola disabitata. Ital. und deutsch.
2) Calypso. Ital.
3) Die wahre Beständigkeit. Deutsch.
4) Die Feuersbrunst. Deutsch.
5) Ritter Roland. Ital. und deutsch.
6) Orfeo ed Euridice. Ital. und deutsch.
7) Il mondo della lune. Ital.
8) Armida. Ital. und deutsch.
9) Die Erwählung eines Capellmeisters. Deutsch.
10) Der Götter-Rath. Deutsch.
11) Philemon und Baucis. Deutsch.
12) Belohnte Treue. Deutsch.
13) Der Freibrief. Deutsch.

Auch seine sämmtlichen Symphonieen, 155 Stücke, (wovon die ältern nie gestochen wurden) sind bei dem Unterzeichnetenzu bekommen.

Der geschriebene thematische Catalog davon ist um 16 Kreuzer zu haben.

Carl Zulehner
in Mainz.

An die Verehrer
Joh. Seb. Bach's.

Von *Bach's* Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi haben sowohl die öffentlichen Aufführungen als die im Druck erschienenen Partitur und Clavierauszug bei dem musikalischen Publicum den verdientesten Beifall gefunden. Mindestens eben so hoch als Kunstwerk steht

Bach's Passionsmusik
nach dem Evangelium Johannis

und verdient daher eben so sehr wie jenes den Freunden dieses Meisters durch den Druck zugängig gemacht zu

werden. Die unterzeichnete Handlung, im Besitz einer correcten und ächten Partitur dieses Werks, wovon nur einige wenige Abschriften existiren, hat daher durch *L. Hellwig* davon einen Clavierauszug arrangiren lassen, welcher in einer saubern Ausgabe zu dem Ladenpreis von 4 1/2 Thalern bis Ende dieses Jahres erscheinen und zu haben seyn wird. Um jedoch die Anschaffung zu erleichtern, wird dies Werk denjenigen, welche bis Ende Decembers bei der unterzeichneten oder jeder andern Buch- und Musikhandlung darauf Bestellung machen wollen, für den um den dritten Theil geringern Preis von drei Thalern, zahlbar bei der Ablieferung, erlassen. Da sich erwarten lässt, dass eine gedruckte Ausgabe der

Partitur dieses Werks

ebenfalls Vielen sehr willkommen seyn dürfte, so ist unterzeichnete Handlung erbötig, eine solche zu veranstalten, dafern sich dazu eine Anzahl von Bestellern fände, wodurch der grössere Theil der Kosten gedeckt wäre. Diese Ausgabe der Partitur würde im Ladenpreise 6 Thaler kosten; die darauf bis zum Schluss des Jahres Unterzeichnenden würden jedoch nur 4 Thaler bei der Ablieferung zu zahlen haben, welche denn längstens bis Ende März nächsten Jahres erfolgen sollte.

Berlin, am 1. November 1830.

T. Trautwein,
Buch- und Musikhandlung
Breite Strasse Nr. 8.

Bei

Carl Hoffmann in Stuttgart

ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands auf Bestellung zu beziehen:

Stuttgarter Liedertafel,

Auswahl vierstimmiger Männergesänge.

Erste Sammlung. 4. Baseler Velinpapier. Preis 1 Rthlr.

Inhalt: 1) Chor aus der Zauberflöte (O Isis etc.) vierstimmig eingerichtet von Rhode.

2) Abendlied; von Mehul. Mit verändertem Text und vierstimmig gesetzt von Rhode.

3) Standchen von Mozart. Vierstimmig gesetzt von Rhode.

4) An den Frühling, von C. M. v. Weber, mit verändertem Text.

5) Sanct Paulus, von Zelter.
6) Herr Schwiegervater! von Schreinzel.

Musikfreunde und Vorsteher von Liederkränzen, welche sich direct an den Verleger wenden, erhalten bei grössern Bestellungen einen verhältnissmässigen Rabatt, auch einzelne Stimmen werden parthieweise abgegeben.

Herabgesetzter Preis.

Die bis jetzt erschienenen 10 Jahrgänge des

musikalischen Hausfreundes,

erlassen wir, zusammen genommen, zu 3 fl. oder 1 2/3 Thlr.
Mainz, im Januar 1831.

B. Schott's Söhne.

Verlags - Eigenthum

welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen und welches unverzüglich im Druck erscheinen wird.

Variations
pour le Piano-Forte.
Sur une Cavatine de
La Cenerentola de *Rossini*
dediées
Miss Anna Herrisson,
composées par
Henry Herz.
Op. 60.

B. Schott's Söhne in Mainz und Antwerpen. *J. Meissonnier* in Paris.
und
Dalmaine in London.

Hymni

in sacro pro defunctis cantari.

Soliti
quatuor vocum concentu
fidibus barytonis adjuto
redditi
a Wenceslao Joanne Tomaschek.
Opus 72.

Diese Composition ist in Partitur und in einzeln Stimmen gestochen, und verdient unsere besonders Empfehlung, zur kirchlichen Aufführung sowohl, als auch für Sing-Chöre und Sing-Vereine. Der lateinische Text ist euch mit einer deutschen Uebersetzung unterlegt.

Mainz, den 31. December 1830.

B. Schott's Söhne.

Wiederholte Ankündigung
des

Verlags-Eigenthum

welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen, und welches unverzüglich im Druck erscheinen wird.

Variations de Concert
pour le
Piano-Forte,
avec accompagnement d'Orchester,
sur une marche favorite de
Guillaume Tell de *Rossini*
dédiées à Mademoiselle
Georgina Kynaston
et composées par
Henry Herz.
Op. 57.

B. Schott's Söhne in Mainz und Antwerpen.
E. Troupenas in Paris.
Goulding Dalmaine in London.

Allgemeine
Musiklehre

zum Selbstunterrichte

für

Lehrer und Lernende

in

vier Vorkapiteln

Dritte, neu überarbeitete Auflage,

vermehrt mit einer

Erklärung

aller in Musicalien vorkommenden

italiänischen Kunstwörter

von

Dr. Gfr. Weber,

des Verdienstordens Ritter höherer Klasse, Ehrenmitglied der königlich Schwedischen Akademie in Stockholm etc. etc.

Preis 1 Thlr. sächsisch oder 1 fl. 48 kr.

1 8 3 1.

„Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses, einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes, und das ihm so allseitig zu Theil gewordene Anerkenntniss, hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht."

Der Zweck des Buches ist, den allgemeinen Theil der Musiklehre geordnet, und aus seinen Grund-Ideen entwickelt, darzustellen. Es enthält denjenigen Theil, welcher jedem Zweige der Tonkunde oder Tonkunstfertigkeit als gemeinschaftliche Vorkenntnisse angehort, und demnach dasjenige umfasset, was jeder, der sich mit Musik beschaftigt, ohne Unterschied des besondern Zweiges, welchem er sich widmet, insbesondere auch jeder Musiklehrer, wissen und klar begreifen muss — oder wenigstens sollte, um seinen Schulern solche Begriffe richtig mittheilen zu können.

Das dieser neuen Auflage hinzugefügte kleine Lexicon, eine, mit vollkommenster Sach- und Sprachkenntniss abgefasste und praktisch unschätzbare, Erklarung aller italiänischen Kunstworter enthaltend, steht in seiner Art bisher eben so einzig da, wie das Hauptwerk selbst.

Das Ganze, 194 Seiten gross Median-Octav-Format, nebst Vorrede, Inhaltanzeige und drei Notentafeln, elegant brochirt, mit typographischer Schönheit ausgestattet, ist in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben, wohin es bereits versandt, ist im Preis, als Lehrbuch, äusserst billig gestellt; und bei Abnahmen in grosseren Partieen für Seminarien, Gymnasien und sonstige Lehranstalten, werden noch besondere Vortheile gewährt.

B. Schotts Söhne.

Nachricht

über das

Erscheinen der ersten Lieferung

der dritten Auflage

von

Gfr. Weber's

Theorie der Tonsetzkunst.

Diese erste Lieferung enthält: *Die den ersten Band bildenden 19 Bogen Text, nebst dazu gehörigen Notentafeln* 1 — 10 *und Inhaltverzeichniss.*

(Titelblatt, Vorrede und Titelkupfer werden nachgeliefert.)

Den Musikfreunden soll diese Anzeige zur Nachricht dienen, dass diese erste Lieferung, elegant brochirt, bereits an die Buch- und Musikhandlungen versendet ist, dass die zweite bald nachfolgen wird, so wie dann auch der Rest.

Der Preis ist für die vier Bände zusammen 6 Thaler sächsich oder 10 fl. 48 kr. rheinisch, und es wird Subscription auf die successive Lieferung noch fortwährend bis zur Beendigung des Druckes, in allen Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes angenommen.
Mainz, im Februar 1832.

B. Schott's Söhne.

Ausserdem sind auch folgende Musikalische Compositionen und Schriften von Herrn Gfr. Weber bey uns, und durch jede gute Musikhandlung, zu haben.

I.) *Kirchenmusik*, in Partitur u. Stimmen, nebst Clavierauszug.

Te Deum Laudamus, (*Es*-dur,) Op. 18, mit lateinischem und deutschem Text. [Offenbach, André, Partitur u. Stimmen, 6 fl. 30 kr. Part. allein 3 fl., Stimmen allein 4 fl. 30 kr.] — *Requiem*, (*f*-moll,) für Männerstimmen, Altviolen u. Bässe, Hörner, Pauke und oblig. Orgel (oder statt der Orgel, 2 Clntt. u. Fag.), Tromp. Pos. u. Contrafag. ad lib. Op. 24. Partitur mit Clavierausz. u. deutschem u. latein. Text. [Offenbach, André, 4 fl. 30 kr.] — *Dasselbe* für sechsstimm. Chor mit grossem Orchester. [Mainz, Schott, Mspt. 6 fl.] — *Missa No.* 1, (*F*-dur,) *oder fünf Hymnen*, f. Singst., VV. Vla. u. Bass, obl. Orgel (od. Blasinstrumente anstatt d. Orgel), Tromp. u. P. ad lib. Op. 27, Text lat. u. deutsch. [Mainz, Schott, Part. u. Clavierausz. 4 fl.; Die ausgesetzten Stimmen 5 fl. 36 kr.] — *Missa No.* 2, (*G*-dur,) *oder fünf Hymnen*, f. Singst. VV. Vla. u. Bass, Oboen (od. Clntt.) Fag. Tromp. u. P.; dann Flöten u. Pos. ad lib. Text lat. u. deutsch, Op. 28, Part. m. Clavierausz. u. ausges. Stimmen. [Bonn u. Cöln, Simrock, 11 fl.] — *Missa No.* 3, (in *e*-moll,) *oder fünf Hymnen*, für Singst. VV., Altviolen u. Bass, Flöte, Oboen, Fagott, Hörner u. Orgel, Text lat. u. deutsch, Op. 33, Part. [Leipzig, Probst, 3 Rthlr.] — *Hymne an Gott*, für zwei Singchöre, Op. 42, Partit. u. Stimmen. [Mainz, Schott, 2 fl.] —

II.) *Gesänge*, für eine oder mehre Singstimmen, mit, und ohne Begleitung.

Zwölf vierstimmige Gesänge, f. Sopr. Alt, Ten. u. Bass, mit od. ohne Begl. d. Pianof. Op. 16. [Augsburg, Gombart, 3 Hefte, à 1 fl. 20 kr.] — *Zwölf Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. od. Pfte. Op. 17. [Bonn, Simrock, vier Hefte, à 1 fr. 50 ct.] — *Gesänge*, von Göthe, Jean Paul Fr. Richter, u. A., für 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Op. 19. [Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Leyer und Schwert*, Gesänge für 1 u. mehre Singst. m. Guit. oder Pfte. Op. 21. [Bonn u. Cöln, Simrock, 4 Hefte, à 2 fr.] — *Geistliche Kinderlieder*, mit Orgelbegl. Op. 22. [Leipzig, Hofmeister, 10 Gr.] —

Gesänge für tiefe Stimmen, mit Clav. od. Guit. Op. 23. [Leipzig, Hoffmeister, 18 Gr.] — *Lieder*, von Schiller, Göthe u. A. f. 1 Singst. mit Guit. od. Clav. Op. 25. [Augsburg, Gombart, 54 kr.] — *Liederkranz*, für 1 u. mehre Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 31. [Mainz, Schott, 1. u. 2tes Heft, enth. jedes 6 Lieder f. 1. Singst. — 3tes Heft, enth. 6 mehrstimmige Lieder u. Rundgesänge, à 1 fl.] — *Drey Ständchen*, f. 1 Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 32. [Leipzig, Peters, 8 Gr.] — *Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. [Leipzig, Peters, Op. 34.] — *Gesänge für 4 Männerstimmen*, ohne Begleit. Op. 35. [Berlin, Schlesinger, 20 Gr.] — *Liebe, Lust und Leiden*, in Liedern und Gesängen, f. 1 Singst. mit Guit. od. Pfte. Op. 36. [Mainz, Schott, 1 fl. 24 kr.] — *Festgesang*, für vier Männerstimmen und allgemeinen Chor, mit Begleit. von Blasinstrumenten etc. oder Pianof. (*B* dur) Op. 40. [Mainz, Schott; Part. und Clavierausz. mit ausges. Stimmen, 3 fl.] — *Mehrstimmige Gesänge* für grosse Singvereine und kleine Zirkel; Op. 41, [Mainz, Schott: Heft 1, enth. Drei Gesangstücke f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass: 1 fl. — Heft 2, enth. Vier Gesangstücke f. Ebend.; 1 fl. — Heft 3, enth. Drey Gesangstücke f. Ebend.; 1 fl. — Heft 4, enth. *Hymne an Gott*, achtstimmig. 2 fl.] — *Tafellieder* für 2 u. 3 Männerstimmen und Chor, mit Guit. od. Pianof. Op. 42. [Mainz, Schott, 48 kr.] —

III.) Musik *für Instrumente* allein.

Thema m. Var. f. Guit. mit Vell. oder Flöte, (*C*-dur) Op. 1. [Leipzig, Br. u. Härtel, 8 Gr., Mainz, Schott, 36 kr.] — *Sonata* per il Pianof., (*C*-dur) Op. 15. [Bonn, Simrock, 2 fr. 50 ct.] — *Trio* No. 1. (*C*-dur) f. Vlin. Vle. u. Vell. Op. 26. [Augsburg, Gombart, 1 fl. 48 kr.] — *Thema* aus dem Freyschütz, *mit Var.* für 1 Flöte, mit Begl. der Guit. (*G*-dur) Op. 37. [Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Barcarole venitienne, variée p. Flûte, av. acc. de Pianof. ou Guit.* (*A* dur), Op. 38. [Bonn u. Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Etude de Flûte, un variations sur un thème Norwégien, av. acc. de Guit.* (*Fis*-dur), Op. 39. [Bonn u. Cöln, Simrock, 2 fr. 50 ct.] —

IV.) *Schriften* über Musik.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, zum Selbstunterrichte, dritte, neu überarbeitete Auflage, in vier Bänden, 8. broch. [Mainz, Schott, 10 fl. 48 kr.] — *Allgemeine Musiklehre*, zum Selbstunterrichte, für Lehrer und Lernende, in vier Vorkapiteln, dritte, neu überarbeitete Auflage, vermehrt mit einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italianischen Kunstwörter. [Mainz, Schott. 1 Thlr. sächs. oder 1 fl. 48 kr. rhein.] — *Generalbasslehre*, [Mainz, Schott, fl. kr.] —

B. Schotts Söhne.

Neue

Verlags-Musikalien

welche bei

B. Schott's Söhnen

in Mainz, Paris und Antwerpen,

von Ostermesse 1829 bis November 1830 erschienen sind

In Leipzig werden diese wie die älteren Werke durch Herrn Wilh. Härtel, jedoch nur auf feste Rechnung, ausgeliefert.

Wer sechs Exemplare bestellt, erhält das siebente gratis.

Theoretische Werke (Ouvrages théoriques).

		fl.	kr.
2927	Blatt, (F. J.) Methode de Clarinette. Clarinett-Schule Liv. 1.	3	12
2928	— — — — — » 2 ou 24 Exercices.	1	24
2929	— — — — — » 3 idem	1	24
	Cacilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt. 37tes bis 44tes Heft, oder 10 und 11ter Band.	6	—
	— 45tes bis zum 52ten Heft, welche im Laufe dieses Jahrs 1830 erscheinen. Der Jahrgang aus 8 Heften oder 2 Banden bestehend, kostet fl. 6. Jedes einzeln Heft	1	—

VORTHEILHAFTE BEDINGNISSE

für die neuen Abonnenten der Zeitschrift für die musikalische Welt:

Cäcilia.

Die hohe Achtung und ganz auszeichnende Theilnahme, welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverstandigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstutzende Theilnahme des Publicums, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwahrend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der bereits vorliegenden reell gehaltvollen

zwölf Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des dreizehnten Bandes die zwölf vorhergehenden zusammen um

12 Rthlr. = 21 fl. 36 kr. Rheinisch

zu erlassen, indess sie sonst, in dem schon selbst ausserordentlich wohlfeilen Ladenpreise, doch

17 Rthl. 16 ggr. = 31 fl. 48 kr.

kosten, und einzelne Bände a 2 fl. 24 kr. erlassen werden können.

Herr *Ritter Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

		fl. kr.
3241	Grosheim, über Pflege und Anwendung der Stimme.	— 27
3194	Guhr, (Carl.) Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule, nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltonen.	4 30
	— Nämliches Werk mit französischem Text.	— —
3132	Haser, (Aug. Ferd.) Chorgesangschule, für Schul- und Theaterchöre und angehende Singvereine.	
	— Methode pour apprendre à chanter en Choeur, à l'usage des Ecoles, des Théâtres et des Académies de chant. (Dieses Werk befindet sich gegenwärtig noch in Arbeit).	
3195	Haupt, (Theod. v.) Der musikalische Hausfreund von 1829 und 1830.	1 —
3196	Der musikalische Hausfreund von 1831, zehnter Jahrgang.	— 45
3098	Küffner, (J.) Principes élémentaires de la musique et Gamme de Basson, suivis de 24 Duos fac. et instruct. pr. 2 bassons, op. 212.	1 36
3112	Sievers, (G. L. P.) Mozart und Süsmayer, ein neues Plagiat, ersterm zur Last gelegt, und eine neue Vermuthung: *Die Entstehung des Requiems* betreffend.	1 12
3407	Weber, (Gfr., Ritter.) Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht in vier Bänden, dritte, neuerdings überarbeitete Auflage.	

Dieses in seinem Fache unbestritten vorzüglichste und in der That auch ohne Rivalität dastehende Werk fehlt schon wieder seit geraumer Zeit im Buchhandel; und die anhaltende starke Frage nach demselben veranlasst uns, diese dritte Auflage nun ungesäumt beginnen zu lassen, und sie mit besonderer typographischer Eleganz auszustatten.

Indem wir hiermit dem Publikum die Erscheinung dieser dritten Auflage des geistreichen originellen Werkes anzeigen, wär' es wohl gar zu überflüssig, hinter den grossen Wirkungen, die es hervorgebracht hat, und hinter der hohen und unbedingten Anerkennung, welche es sich gleich bei seinem ersten Erscheinen so allseitig errungen, jetzt erst noch etwas zur Empfehlung zu sagen.

Blos durch die Einschaltung der meisten Notenbeispiele auch in den Context selber, wird die Bogenzahl der vier Bände etwas vermehrt erscheinen.

Demohngeachtet stellen wir den Preis als Lehrbuch möglichst billig, nämlich zu

Rthl. 6 Sächs. = fl. 10. 48 kr. im fl. 24 Fuss,

und demnach sogar sehr bedeutend geringer als der Preis der zweiten Auflage gewesen.

Wir ersuchen alle resp. Buch- und Musikhandlungen, sich der Sammlung von Unterschriften zu widmen.

Wer 6 Exemplare auf feste Rechnung bestellt, erhält das 7te gratis.

3408 Weber, (Gfr. Ritter) Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende, dritte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses, einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes, und das ihm allseitig zu Theil gewordene Anerkenntnis, hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht.

Um den etwa minder Unterrichteten die, bis jetzo noch einzig in ihrer Art dastehende, allgemeinnützige Beschaffenheit dieses Büchleins auf die bündigste Weise zu bezeichnen, setzen wir dasjenige wörtlich hieher, was über dieselbe der Hr. Verf. selber, in der Einleitung zur vorigen Auflage, gesagt hat.

»Nicht grade ersten Anfängern in der Musik,« heisst es dort, »sondern denjenigen ist das gegenwärtige Büchlein gewidmet, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege bereits einigermasen vorgerückt, von dem, was sie also erlernt, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu verschaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wünschen, so wie auch Lehrern, welche ihren Schülern solche Begriffe geben wollen. Ihnen und überhaupt dem musikalischen Publikum wollte ich eine, durch Entwickelung aus den Grundideen klar verständliche, Darstellung des allgemeinen Theiles der Musiklehre in die Hand geben, d. h. all Dasjenigen, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des besondern Faches, welchem er sich widmet, insbesondere aber und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, wissen und erkennen sollte, was er aber bis jetzo noch in keinem Buche, in diesem Sinne zusammengestellt, findet, sondern nur, in sogenannten Methoden oder Schulen für dies oder jenes Instrument, und selbst in Guitarren- und Csakanschulen, u. dgl., zerstreute Fragmente davon, z. B. so Einiges von Noten, Takt, Tonarten, Tonleitern, u. dgl., grösstentheils höchst elend, jedenfalls oberflächlich und verstümmelt behandelt.«

fl. kr.

Partituren von Opern (Partitions d'Opéras.)

Auber, (D. F. E.) Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina. Oper in 3 Acten, (Paroles de M. Scribe.) Teutsche Uebersetzung von Carl Blum. 58 —
— Le Dieu et la Bayadère, opera en 2 Actes, Paroles de Mr. Scribe, (teutsche Uebersetzung von Freiherrn von Lichtenstein). — —
Boieldieu, (A.) Les deux Nuits, opera comique en 3 Actes, Paroles de Mrs. Bouilly et Scribe, (teutsche Uebersetzung von K. A. Ritter). 58 —
Küffner, (Jos.) Spom und Schärpe, romantisches Singspiel in 2 Acten, Gedicht von H. Fuchs, in correcter Abschrift. Netto-Preis 36 —
Rossini, (G.) Guillaume Tell, opera en 4 Actes, Paroles de Mrs. Jouy et Hypolite Bis, (teutsche Uebersetzung von Th. v. Haupt). 84 —
— Andreas Hofer, Oper in 4 Acten, zu der Musik von Wilhelm Tell, für die grosse Königl. Oper in Berlin umgearbeitet von Freiherrn von Lichtenstein. 84 —
Winter, (P. v.) Der Sänger und Schneider, Oper in einem Acte. 24 —

Buch und Partitur der Oper W. Tell

nach der Frankfurter Bearbeitung.

Um den häufigen Nachfragen mehrerer Theater-Directionen zu genügen, mache ich hiermit bekannt, dass Buch und Partitur der Oper **Wilhelm Tell** von Rossini, in der Art, wie ich sie für unser Theater gestrichen habe, nebst dem Arrangement derselben und der von mir hinzu componirten Scene zwischen Tell und Gessler, nach Schillers Worten, im dritten Acte, in der Musikhandlung der Herrn B. Schott's Söhne in Mainz zu haben ist.

Frenkfurt, 1830. C. Guhr, Kapellmeister.

Opern-Textbücher.

Blum, (Carl.) Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina, komische Oper in 3 Aufzügen von Scribe, Musik von Auber. Zur beibehaltenen Musik bearbeitet. — 54
Fuchs, (H.) Sporn und Schärpe, romantisches Singspiel in 2 Aufzügen, Musik von Jos. Küffner. Correcte Abschrift netto 3 —
Haupt, (Th. v.) Wilhelm Tell, heroisch romantische Oper in 4 Aufzügen, nach Jouy und Bis frei bearbeitet. Musik von G. Rossini. — 48
— Die Braut, Oper in 3 Acten, nach Scribe frei bearbeitet, Musik von Auber. Correcte Abschrift 3 —

fl. kr.

Lichtenstein, (Freiberr v.) Andreas Hofer, grosse Oper mit Ballet in 4 Aufzügen, nach dem Inhalt einer englischen Oper gleichen Namens von Planché, zur beibehaltenen Musik des Wilhelm Tell von Rossini für die deutscheBühne bearbeitet und eingerichtet. — 48
— La Bayadere amoureuse, ou le Dieu et la Bayadere, von Scribe und für die deutsche Bühne bearbeitet von Freiherrn von Lichtenstein. — 48
Ritter, (K. A.) Die zwei Nachte, komische Oper in 3 Aufzügen, nach Bouilly und Scribe, Musik von A. Boieldieu, zur beibehaltenen Musik bearbeitet. Correcte Abschrift netto 3 —

Opern-Decorationen, Costumes et Scenerie.

Zur Oper Fra Diavolo von Auber. 11 —
» » Le Dieu et la Bayadere von Auber. 11 —
» » Les deux Nuits de Boieldieu. 11 —
» » Guillaume Tell de Rossini. 11 —

Harmonie et Musique militaire.

3314 **Auber**, (D. F. E.) Ouverture de l'opera Fra Diavolo, pr. grande Harmonie militaire, 1 Clar. en Mi-*b*, 3 Clar. en Si-*b*, Flute en Fa, Octave en Mi-*b*, 4 Cors en Mi-*b*, 2 Trompettes en Mi-*b*, Trompette en Si-*b*, (à volonté) 2 Bassons, 3 Trombones, Trombona alto, Cor basso russe, Serpent, Tymballes, Tambour du regiment, gros Tambour et Triangle, *arrangé par J. Küffner.* 4 30
3251 **Berr**, (F.) 5me air varié pr. Clarinette avec accomp. d'harmonie. 2 24
3180 — Trois pièces pour musique militaire, Ouverture de l'opera Elisa et Claudio de Mercandante, Andante et Menuetto, dédiées à la grande Société d'Harmonie à Anvers pr. Pet. Fluta en Mi-*b* Clar. Solo en Si-*b* 1 et 2de Clarinette en Si-*b* 3 et 4me Clar. en Si-*b* ripieno, Clar. en Mi-*b* 2 Cors, 2 Bassons, Trompette, Serpents, Trombones et Contrebasse. 5 24
3022 — Grande Harmonie pour 2 hautbois ou 2 clar. en Ut, 3 clar. en *Si-b*, 2 cors, trompette, trombone, 2 bassons, serpent et contrebasse, liv. 1. 4 48
3023 — — — — — — — liv. 2. 4 48
3006 — Musique militaire pr. clar. en Mi-*b*, 2 clar. en Si-*b*, pet. flute, 2 cors, trombone, serpent, trompette, 2 bassons et gros tambour, liv. 1. 3 —
3007 — — — — — » 2. 3 —
3008 — — — — — » 3. 3 —
3009 — — — — — » 4. 3 —
3010 — — — — — » 5. 3 —
3011 — — — — — » 6. 3 —
3078 **Fischer**, (Ch.) Musique militaire pour les Régiments de cavalerie, pour 2 cors de signal à clefs, 2 trom-

fl. kr.

petites en Mi-*b*, 2 trompettes en Si-*b*, 1 trompette en La-*b*, 2 principales et trombones, op. 12. 1 12

3285 **Herold.** Ouvert. de Missolunghi, pr musique militaire clar. solo, 1 et 2de clarinette, flute au pet. flute en Ré, 2 cors, basson et serpent obligé, petite clarinette 3 et 4me clar, trompette 2 bassons, trombones, contrebasse et triangle ad. libitum arr. par F. Berr. 4 30

3168 **Küffner, (J)** La Guarache, air de ballet de l'opéra la Muette de Portici par Auber, arr. en musique militaire pour 2 clar. en Mi-*b*, 3 clar. en Si-*b*, petite flute en Mi-*b*, 2 cors en Mi-*b*, 2 cors en La-*b*, 2 tromp. en Mi-*b*, 1 tromp en Si-*b* alto, 2 bassons, 2 trombones, serpent, caisse roul. et gr. caisse, op. 218. 3 —

3169 — Le Bolero, air de ballet de l'op. la Muette de Portici par Auber, arr. en musique militaire pour 2 clar. en Mi-*b*, 3 clar. en Si-*b*, pet. flute en Mi-b, 2 cors en Mi-*b*, 2 cors en Si-b alto, 2 bassons, 2 trombones, serpent, caisse roul et gr. caisse, op. 219. 2 42

3002 **Louis, Marchal et Münchs,** Musique militaire, pr. clar. en Mi-*b*, 2 clar en Si-*b*, pet flute, 2 cors, trombone, serpent, trompette, 2 bassons et gros tambour, liv. 1. 5 24

3003 — — — — — » 2. 5 24
3004 — — — — — » 3. 5 24
3005 — — — — — » 4. 5 24

3012 **Louis,** Musique militaire, mêmes instrumens, liv. 1. 3 —

3013 — — — — — » 2. 3 —
3014 — — — — — » 3. 3 —
3015 — — — — — » 4. 3 —
3016 — — — — — » 5. 3 —

3024 — Grande Harmonie pour 2 hautbois ou 2 clar. en Ut 3 clar. en Si-*b*, 2 cors, trompette, trombone, 2 bassons, serpent et contrebasse, liv. 1. 4 48

3025 — — — — — » 2. 4 48
3026 — — — — — » 3. 4 48

3284 **Mayerbeer.** Ouvert. de Marguerite d'Anjou arr. en harmonie pr. clar. solo, 1 et 2de clar. flute ou pet. flute en Re, 2 cors, basson et serpent obligé, petite clar. 3 et 4me clar., trompette, 2 Bassons, trombones, contrebasse et triangle ad libit. 4 30

3027 **Munchs.** Grande Harmonie pr. 2 hautbois ou 2 clar. en Ut, 3 clar. en Si-*b*, 2 cors, trompette, trombone, 2 bassons, serpent et contrebasse, liv. 1. 5 —

3028 — — — — — » 2. 5 —
3029 — — — — — » 3. 5 —

3017 — Musique militaire pr. clar. en Mi-*b*, 2 clar. en Si-*b*, pet. flute, 2 cors, trombone, serpent, trompette, 2 bassons et gros tambour, liv. 1. 3 —

3018 — — — — — » 2. 3 —
3019 — — — — — » 3. 3 —
3020 — — — — — » 4. 3 —
3021 — — — — — » 5. 3 —

3175 **Panny, (J.)** Der Rhein, ein Volksgesang von Theod. v. Haupt, für 4 Chorstimmen und Militar-Harmoniemusik, Op. 25 (in Partitur) — 36

		fl. kr.
3190	**Panny**, (J.) Kriegerlied; »Auf ihr tapfern Brüder« für 2 Solo- und 4 Chorstimmen, mit vollständiger Militärmusik, Op. 26 (in Partitur.)	2 42
3211	**Rossini**, Ouverture de l'opéra: Guillaume Tell, pour musique militaire, 1 clar. en Mi-b, 3 clar. en Si-b, 2 flutes en Fa, octave en Mi-b, 2 cors en La-b, 2 cors en Fa, 2 trompettes en Fa, trompette en Re-b, 2 bassons, 2 trombones, cor basso russe, serpent, caisse roulante, gr. caisse, tymballes et triangle, arr. par J. Küffner op. 221.	5 —
3253	— Ouverture de l'opera Guillaume Tell en grande Harmonie pr. clar. en Si-b solo, 1 et 2de clar. en Si-b, flûte ou pet. flute, 2 cors, basson, serpent obligé pet. clar. en Mi-b, 3 et 4me clar. trompette, 2 bassons, trombones, contrebasse ou ophicléide et triangle arr. par F. Berr	4 30
3165	**Stössel**, (N.) Militärmusik für 6 chromatische Trompeten, 2 Klappenflügelhorn, 4 Inventionshörner (nicht obligat) und 4 Posaunen (in Partitur.)	2 —

Musique pour grand orchestre.

3322	**Auber**. Ouverture de l'opéra Fra Diavolo.	5 —
3410	— — — — Le Dieu et la Bayadere.	5 —
—	— Parties d'orch. de l'opéra Fra Diavolo.	58 —
—	— — — — Le Dieu et la Bayadere.	— —
3051	**Lindpaintner**. Ouverture à l'usage du concert, op. 66.	3 36
3139	**Neukomm**. Hymne de la nuit (Hochgesang von der Nacht), de Mr. de la Martine, à 4 voix de chant Solo et choeur op 60	8 24
3182	**Panny**, (Jos.) Der Rhein, ein Gedicht von Theodor v. Haupt, für 4 Singstimmen und Chor. op. 25.	1 24
3187	— Kriegerlied für Solo- und Chorstimmen op. 26.	3 48
3219	**Rossini**, (G.) Ouverture de l'opéra Guillaume Tell.	6 —

(Zu diesen Ouverturen und Gesängen sind die einzelnen Sing- und Orchesterstimmen auch in mehrfacher Zahl zu haben.)

Musique de danse pour orchestre.

3083	**Küffner**, (J.) Auffoderung zum Tanz von C. M. v. Weber, eingerichtet als Walzer mit zwei Trios nebst zwei Galloppaden, für 2 Viol. Flöte, Clarinette und Bass obligat, 2 Horn, 2 Trompeten und Pauken ad libitum.	— 48
3153	— 7 Walses pr. 2 viol., flute, 2 clar., 2 cors, trombone, basson, contrebasse, 2 trompettes et tymballes, op. 216.	2 42
3105	**Weber**, (C. M. v.) Frankfurter Harmonie-Ballwalzer über Thema's aus Oberon, 6- oder 10stimmig, Nro. 8.	— 24
3106	**Femy**. Harmonie-Ballwalzer über Thema aus der Oper: der Raugraf, 6- oder 10stimmig, Nro. 9.	— 24

fl. kr.

3202 **Paganini.** La Clochette, walse favorite pr. 2 violons, flute, clar., 2 cors, basse et la clochette, Nro. 10. — 24

3382 **Küffner, (J.)** Grande walse sur des airs nationaux français, la Marseillaise et la Parisienne, pr. 2 vons, flute, 2 clar., 2 bassons, 2 cors, trombone, basse, 2 trompettes et tymballes, Nro 11. — 36

3237 **Tolbèque, (J. B.)** 3 Quadrilles de contredanses pr. 2 viol., alto, basse et flute ad libit. sur des thèmes de Guillaume Tell de Rossini. 1 30

3345 — 3 Quadrilles de contredanses pr. 2 viol. alto, basse et flute ou flag. ad libit., sur des thèmes de l'opéra Fra Diavolo d'Auber. 1 30

Musique pour violon.

3194 **Guhr, (Carl.)** Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violin-Schule, nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in Einfachen- und Doppeltönen. 4 30

Nämliches Werk mit französischem Text. — —

3242 **Bériot, (C. de.)** 6me air varié pour violon av. acc. d'orchestre op. 12. 1 48

— même air varié av. acc. de piano. 1 30

3327 — 7me air varié pour violon av. acc. d'orchestre op. 15. 2 —

— même air varié av. acc. de piano. 1 24

3278 **Panny, (Jos.)** Sonate pour violon sur la quatrième corde av. acc. d'orchestre op. 28. 3 12

— même sonate av. acc. de quatuor. 1 24

— même sonata av. acc. de piano. 1 12

---

* **Krommer, (F.)** 3 grands quintuors pr. 2 vons, 2 altos et velle op. 100. 7 12

* — 3 grands quatuors pr. 2 vons alt et velle, op. 92. 7 12

* **Stahl, (Fr.)** 3 Trios. fac. pr. 2 violons et violoncelle, Op. 6. 1 48

* **Mayseder.** Variations, précédées d'une introduction sur un thème de Mercadante pour le violon av. acc. d'orch., Op. 44. 3 —

* Mèmes variat. av. acc. de quatuor. 1 48

* Mèmes variat. av. acc. de piano. 1 12

* **Meyerbeer.** Il Crociato in Egitto, gr. opéra arr. en quatuor pour 2 vons, alto et velle, par. P. Tonssi. 9 20

Diese mit * bezeichneten Werke, werden nur auf feste Rechnung abgegeben.

3414 **Auber.** Fra Diavolo, opéra arr. en quatuor, pr. 2 vons, alto et basse, par. J. Küffner.

— Le Dieu et la Bayadere arr. en quatuor pr. 2 vons, alto et basse, par J. Küffner.

} erscheinen nächstens.

fl. kr.

3116 **Kreutzer, (R.)** Quat. brill., d'après le 11me concert pr. violon principal avec acc. d'un 2d violon, alto et violoncelle ou piano, arr. par A. Brand. — 2 36

3279 **Rossini, (G.)** Guillaume Tell, gr. opéra, arr. en quatuor pr. 2 viol., alto et velle, par J. Küffner. — 13 30

3160 **Auber.** Ouverture et 8 pièces de l'opéra: La Muette de Portici (die Stumme von Portici) arr. pr. 2 violons par. A. Brand. — 1 36

3201 — Ouv. et 7 pieces de l'opéra: La Fiancée (Die Verlobte) arr. pr. 2 violons par A. Brand. — 1 24

3342 — Ouvert. de l'opéra Fra Diavolo, arr. pr. 2 viol. par F. Gasse. — — 48

3343 — Airs — — — 2 — liv. 1 — 1 36

3344 — Airs — — — 2 — » 2. — 1 36

— Ouvert. et Airs de l'opéra Le Dieu et la Bayadere, arr. pr. 2 violons. — — —

3276 **Brand, (Alex.)** 3 sonates pour le violon av. acc. d'un second violon, liv. 1. — 1 48

3213 **Rossini, (G.)** Ouvert. de l'opèra Guillaume Tell, arr. pr. 2 viol. par F. Gasse — — 48

3258 — Airs — — 2 — — liv. 1. — 2 —

3259 — Airs — — 2 — — » 2. — 2 —

3171 **Panseron** Le Songe de Tartini (der Traum Tartini's) pour violon solo, chant et piano, (freie deutsche Uebersetzung von Th. v. Haupt) — 1 36

3387 Choix d'airs pour violon, tirée de l'opéra Guillaume Tell de Rossini. — — 36

Musique pour alto.

3396 **Küffner, (J.)** Divertissement pour viola ou velle, ou Cor et Piano. Op. 231. — 1 48

Musique pour violoncelle.

3243 **Hus-Deforges.** Pièces fav. de G. Tell, arr. et composées pr. 2 violoncelles. Op. 60. — 1 36

3396 **Küffner, (J.)** Divertissement pour vcello ou alto, ou Cor et Piano. Op. 231. — 1 48

3233 **Panny, (J.)** Scene suisse, Concertino pr. le violoncelle, entremêlé de thèmes originaux de l'opéra Guill. Tell, de G. Rossini, av. acc. de gr. orchestre. Op. 27. — 3 36

— Même concertino av. acc. de Quatuor. — 1 36

— Même concertino av. acc. de piano. — 1 36

Musique pour flute.

3170 **Berbiguier, (F.)** Rondo de concert, précédé d'une introduction, pr. la flute av. acc. de piano ou orchestre, sur l'air favori; petit Blanc. Op. 98. — 4 —

		fl.	kr.
3309	Tuloo. Variat. pr. la flute av. acc. de 2 viol., alto et basse ou piano, sur on thème de Rossini. Op. 55.	2	42
3312	— Variat. brillant. pr. la flute av. acc. de piano ou orchestre, sur la romance du chateau de Pan. Op. 56.	4	—
3289	Walkiers. Fantaisie pr. flute av. acc. de 2 viol., alto et basse, sur des motifs de l'op. Guillaume Tell, de Rossini. Op. 34.	1	36
	— Même fantaisie av. acc. de piano.	1	36

---

		fl.	kr.
3415	Auber, (D. F. E.) Ouvert. et airs de l'opéra Fra Diavolo, arr. en Quatuor pr. flute, viol., alto et velle, par J. Küffner.	—	—
	— Le Dieu et la Bayadère, arr. en quat. pr. flute, viol., alto et velle pr. J. Küffner.	—	—
3839	Rossini. 3 Quatuors pr. flute, clar., basson et cor, liv. 1.	4	—
3841	— 3 — — — — — 2.	4	—
3280	— Ouvert. et airs de l'opéra Guillaume Tell, arr. en Quatuor pr. flute, viol., alto et velle, par J. Küffner.	13	30

---

		fl.	kr.
3176	Auber. Ouverture et 7 airs pr. 2 flutes, de l'opéra La Muette de Portici (Die Stumme von Portici) arr. par A. Petibon.	2	—
3339	— Ouvert. pr. 2 flutes de l'opéra Fra Diavolo, arr. par Eug. Walkiers.	—	48
3340	— Airs pr. 2 flutes de l'op. Fra Diavolo, arr. par Eug. Walkiers. 1ere suite.	1	36
3341	— — — — 2de suite.	1	36
	— Ouvert. et airs de l'op. le Dieu et la Bayadère, arr. pr. 2 flutes.	—	—
3254	Rossini, (G.) Ouvert. pr. 2 flutes, de l'opéra Guill. Tell, arr. par E. Walkiers.	—	42
3255	— Airs pr. 2 flutes, de l'opéra Guillaume Tell, arr. par E. Walkiers. 1ere suite.	2	—
3256	— — — — 2de suite.	2	—

---

		fl.	kr.
3292	— 8me choix d'airs pr. une flute, tirés de l'opéra Guillaume Tell.	—	36
3326	Soussmann, (H.) Trente grands exercices ou études dans tous les tons pour la flute, dédiés a la Direction de l'école des théâtres impériaux de St. Petersbourg. Liv. 1.	3	—
3416	— — — — — Liv. 2.	3	—

Musique pour hautbois.

		fl.	kr.
3296	Ponny, (J.) Scène suisse, concertino pour hautbois av. acc. de grand orchestre ou quatuor ou piano, entremêlé de thèmes originaux de l'opéra Guillaume Tell de G. Rossini. Op. 27, arr. par Poreith, premier hautbois de la chapelle du Duc de Nassau.	4	46
3131	Rummel. Fantaisie pr. piano av. acc. de 2 hautbois, ou flute et 2d hautbois, clar., cor chromatique ou cor en fa, basson et contrebasse. Op. 69.	3	30

fl. kr.

3070 **Spaeth**, (And.) Concertante pr. 2 clar. Op. 103, arr. pr. hautbois et clarinette av. acc. de gr. orchest., par Foreith. 4 48

Musique pour clarinette.

2927 **Blatt**, (F. J.) Méthode de clarinette. Liv. 1. 3 12
2928 — — — — Liv. 2. ou 24 Exerc. 1 24
2929 — — — — Liv. 3. idem 1 24
3020 **Bender**, (L.) 3 Duos concertans pr. 2 clarinettes. Op. 12. 2 24
3024 — 3 Duos concertans, pr. clarinette et basson. Op. 14. 1 48
3250 **Burr**. 5me Air varié pr. clarinette av acc. d'orchest. 2 24
— — — — — av. acc. de piano. 1 12
— — — — av. acc. d'harmonie. 2 24
3297 **Penny**, (J.) Sonate pour clarinette et piano, d'après la sonate pr. violon sur la 4me corde. Op. 28, arr. par Foreith. 1 12
3839 **Rossini**. 3 Quatuors pr. flute, clar., basson et cor. Liv. 1. 4 —
3841 — 3 — — — Liv. 2. 4 —
3069 **Spaeth**, (A.) Concertante pr. 2 clar., avec acc. d'orchestre. Op. 103. 4 48
2988 — Introd. et variat. sur un thême de Mozart, pr. clar. avec acc. d'orchestre ou piano. Op. 104. 3 —
3021 — Fantaisie sur un air de Mozart pr. clar. et piano. Op. 119. 1 24
3141 — Scène chantante sur deux airs suisses pour clarinette avec acc. d'orchestre ou piano. Op. 113. 3 30
— Même scene chantante pr. clar. et piano. 1 36

Musique pour basson.

107 **Beethoven**, (L. van.) Adélaide von Mathisson, mit Clavierbegleitung und Fagot ad libit. 1 —
3024 **Bender**, (Louis.) 3 Duos concert. pour basson et clarinette. Op 14. 1 48
3099 **Koch**, (Ch.) Fantaisie et variat. sur des thêmes de l'opéra: La Dame blanche, pour basson avec acc. d'orchestre. Op. 27. 2 48
— Même fant. et var pr. basson et piano. Op. 27. 1 24
3098 **Küffner**, (J.) Principes élémentaires de la musique et gamme de basson suivis de 24 Duos, faciles et instruct. pr. 2 bassons. Op. 212. 1 36
3839 **Rossini**. 3 Quatuors pr. flute, clar., basson et cor. Liv. 1. 4 —
3841 — 3 — — — Liv. 2. 4 —

Musique pour cor de basette.

107 **Beethoven**, (L. van.) Adélaide v. Mathisson, mit Clavier und Bassethorn ad libit. 1 —

fl. kr.

Musique pour cor.

107 **Beethoven,** (L. van.) Adélaide von Mathisson mit Clavier und Horn in F. ad libit. 1 —

3385 **Küffner,** (J.) Divertissement pr. cor en Mi-b ou violon et Piano. Op. 227. 1 36

3398 — Divertissement pr. cor en Fa ou alto ou velle et piano Op. 231. 1 48

3839 **Rossini.** 3 Quatuors pr. flute, clar., basson et cor. Liv. 1. 4 —

3841 — 3 — — — Liv. 2. 4 —

Musique pour la guitare.

3155 **Carcassi** 2 Airs de ballets de l'opéra: Moïse de Rossini, pr. guitare et piano. Op. 28. Liv. 1. 1 12

3156 — — — — Op. 28. Liv. 2. 1 12

3378 **Carulli,** (Ferd.) La Marseillaise variée pr. la guitare. Op. 330. — 40

3376 — La Parisienne, marche nationale variée av. introduction et finale pr. la guitare. Op. 332. — 40

3128 **Küffner,** (Jos.) Sérénade pour violon, alto et guitare. Op. 214. 2 24

3128 — Sérénade fac. pr flute ou violon et guitare. Op. 215. 1 12

3210 — 19me Potpourri, tiré de l'opéra: La Muette (Die Stumme) pr. flute ou violon et guitare. Op. 220. — 48

3262 — Bolero, air de ballet de l'opéra: La Muette (Die Stumme), pr. flute ou violon et guitare. Op. 221. — 48

3384 — 20me Potpourri pr. flute ou violon et guitare, sur des airs nationaux français. Op. 226. — 48

Musique pour la harpe.

3023 **Berg,** (C.) Duo pr. harpe et piano. Op. 28. 1 36

3260 **Bochsa,** (N. C.) petit souvenir, fantaisie facile sur la tyrolienne de Guillaume Tell pour la harpe. — 36

3317 — Ouvert. de l'opéra Guillaume Tell, arr. pr. la harpe. 1 —

3417 — — — — arr. pr. harpe et piano. 2 —

3418 — Airs — — — — Liv. 1. 3 30

3419 — Airs — — — — Liv. 2. 3 30

3315 **Labarre,** (F.) Gr. Duo pr. harpe et piano, sur des motifs de Guillaume Tell. Op. 43. 2 36

3316 — Fantaisie pr. la harpe sur des motifs de Guillaume Tell. Op. 44. 1 12

3348 — Gr. Trio pr. harpe, viol. et velle, composé sur la tyrolienne de Guillaume Tell. Op. 45. 2 24

3349 **Nadermann,** (J. F. et Tulou.) Nocturne pr. harpe et flute, composé sur la tyrolienne de Guillaume Tell. 1 48

fl. kr.

Musique pour le piano-forté
avec accompagnement.

3318 **Czerny**, (Charles.) Variat. di bravura pr. piano av. acc. d'orchestre sur deux motifs de l'opéra: Fra Diavolo. Op. 232. 4 —
— Mêmes variat. avec acc. de quatuor. 2 42
Herz, (H.) Variat. brill. pr piano av. acc. d'orchestre ou quatuor sur un thème de Guillaume Tell, de Rossini.
1663 **Moschelles**. Concert de société pr. piano et orchest. nouvelle édition 4 30
3131 **Rummel**, (Ch.) Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: Il ultimo giorno di Pompeji, pr. piano avec acc. de 2 hautbois ou flute et 2d hautb., clar., cor chromatique ou cor en Fa, basson et contrebasse. Op 69. 3 30
3131 — Même fantaisie av. acc. de 2 viol, alto, velle et contrebasse. 3 30
3420 — Introd. et variat., sur un motif fav. de l'op.: Fra Diavolo de D. F. E. Auber, pr. piano, viol., alto, velle, contrebasse, hautb., clar, cor et basson. Op. 74. 3 30

3208 **Beethoven**, (L. van.) 4e Symphonie en Si-*b*, op. 60, arr pr. piano, flute, violon et violoncelle, par J. N. Hummel. 4 30
3093 — 6me Symphonie pastorale en Fa. Op. 68, arr pr. piano, flute, violon et violoncelle, par J. N. Hummel. 4 30
3239 **Mozart**. 3me Concert en Mi-*b*, Op. 63, pr. piano, flute, violon et violoncelle, arr. par J. N. Hummel. 3 —
3092 **Romberg**, (And.) Symphonie en Ré Nro. 1, arr. pr. piano, flute, violon et violoncelle, par J. N. Hummel. 3 12

---

* **Beethoven**, (L. van.) Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, pr. piano, viol. und velle. Op. 91. 3 —
* — 7me Symphonie en La, arr. pr. piano, viol. et velle. Op. 92. 5 24
* — Sonate pr. piano et violon. Op. 96. 2 42
* — Trio pr. piano, viol. et velle. Op. 97. 6 —

Diese mit * bezeichneten Werke können nur auf feste Rechnung abgegeben werden.

3403 **Auber**, (D. F. E) Ouvert. de l'op. le Dieu et la Bayadère, arr. pr. piano et viol. par Rifaut. 1 —
3170 **Berbiguier**, (A.) Rondo de concert precédé d'une introd. pour la flute avec acc. de piano ou orch., sur l'air fav. petit blanc. Op. 98. 4 —
3023 **Berg**, (C.) Duo pr. piano et harpe. Op. 28. 1 36
3242 **Bériot**, (Ch. de.) 6me Air varié pour piano et violon. Op. 12. 1 30
3327 — [illegible] 7me [illegible] Op. 13. 1 24

		fl.	kr.
3110	**Bériot et Osborn.** Fantaisie sur des thèmes de l'op.: Le comte Ory, pour piano et violon.	1	36
3274	— Variations brill. pr. piano et violon.	1	36
3277	— Fantaisie brill. pr. piano et violon, composée sur des motifs de Guillaume Tell, de Rossini.	2	24
3252	**Berr, (F.)** 5me Air varié pour clarinette av. acc. de piano.	1	12
3157	**Berr, F. et Fessl, A.** Fantaisie concert. pr. piano et clarinette ou violon sur un thème de Mathilde de Sabran, de Rossini.	2	24
3159	— Fantaisie et variat. concert. pr. clarinette et piano comp. sur des motifs du comte Ory, de Rossini.	1	36
3159	**Brand, A. et Fessl, A.** Même fantaisie et variat. concert. pr. violon et piano.	1	36
3417	**Bochs, (N. C.)** Ouvert. de l'op. Guillaume Tell, de Rossini, pr. piano et harpe.	2	—
3418	— Airs — — — Liv. 1.	3	30
3419	— Airs Liv. 2.	3	30
3155	**Carcassi.** 2 Airs de ballets de l'opéra: Moïse de Rossini, pr. piano et guitare. Op. 28. Liv. 1.	1	12
3156	— — — — Op. 28. Liv. 2.	1	12
3096	**Ehrlich.** Thème av. variat. pr. piano, viol. et vcelle Op. 3	1	12
3296	**Fureith.** Scène suisse, concertino pour hautbois et piano, d'après op. 27 de Jos. Panny.	1	36
3297	— Sonate pr. clarinette et piano d'après op. 28 de Jos. Panny.	1	12
3067	**Geust, (de.)** Un moment de récréation, polonaise pr. piano et flute. Op. 32.	1	—
3105	**Küffner, (J.)** 16e potpourri d'après des thèmes de l'opéra: Comte Ory de Rossini, pour piano et flute ou violon. Op. 213.	2	—
3162	— 17e Potpourri d'après les 3 airs de ballets de l'opéra: La Muette de Portici (Die Stumme von Portici) de D. F. E. Auber, pour piano et flute ou violon. Op. 217	2	36
3263	— 18e d'après des thèmes de l'opéra: La Muette de Portici pr. piano et violon ou flute. Op. 222.	2	24
3264	— 19e d'après des thèmes de l'opéra: Guillaume Tell, de Rossini, pour piano et violon ou flute. Op. 223.	2	24
3265	— 20me — — — Op. 224.	2	24
3266	— 21me — — — Op. 225.	2	24
3392	— 22me Sur des motifs de l'opéra: La Fiancée (die Braut) de D. F. E. Auber. Op. 228.	1	36
3395	— 23me Sur des motifs de l'opéra: La Violette (das Veilchen) de Caraffa, Op. 230.	1	36
2590	— Potpourri sur un thème suisse (Alpenlied) pr. piano et clarinette. Op. 190.	1	30
3383	— Divertissement pr. piano et cor en Mi ou violon. Op. 227.	1	36
3396	— Divertissement pr. piano et cor en Fa ou viole ou violoncelle Op. 231.	1	48
3099	**Koch, (Ch.)** Fantaisie et variat. sur des thèmes de l'op.: La Dame blanche, pour basson avec acc. de piano. Op. 27.	1	24
3116	**Kreutzer, (R.)** Quat. brill., d'après le 11me con-		

fl. kr.

cert pr. violon principal avec acc. d'un 2d violon, alto et violoncelle ou piano, arr. par E. Brand. 2 36

3315 Labarre, (Th.) Gr. Duo pr. piano et harpe sur des motifs de Guillaume Tell de G. Rossini. Op. 43. 2 36

3167 Lafont. Fantaisie sur un thème de Ginestet, pr. violon et piano. 2 —

3233 Paeny, (J.) Schweizer-Scene aus Tell, concertino pour violoncelle et piano. Op. 27. 1 36

3278 — Sonate pr. violon sur la 4me corde av. piano. Op. 28. 1 12

3109 Rossini. Fant. pr. piano et clarinette ou violon ou flute. 2 —

3173 — Ouverture de l'opéra: Guillaume Tell, pour piano avec acc. de violon. 1 —

3275 — Guillaume Tell, gr. opéra, arr. pr. piano et violon par Alex. Brand. 9 —

3030 Rummel, (Ch.) Introd. et variat. brill. pr. piano et clar. ou violon, sur un thème de Bériot. Op. 67. 2 24

2988 Spaeth, (And.) Introd. et variat sur un thème de Mozart, pr. clar. avec acc. d'orchestre ou piano. Op. 104. 3 —

3021 — Fantaisie sur un air de Mozart pr. clar. et piano. Op. 119. 1 24

3141 — Scène chantante sur 2 airs suisses pour clarinette avec acc. d'orchestre ou piano. Op. 113. 1 36

3238 Tolbecque. 3 Quadrilles de contredanses pr. piano avec viol. ou flute, ad libit. sur des thèmes de Guil. Tell, de Rossini. 1 24

3346 — 3 Quadrilles de contredanses pr. piano av. acc. de viol. ou flute, ou flageolet ad libit. sur des motifs de l'opéra: Fra Diavolo d'Auber. 1 24

3309 Tulou. Variat. pr. flute av. acc. de quatuor ou piano, sur un thème de Rossini. Op. 55. 2 42

3310 — Variat. brill. pr. la flute av. acc. d'orch. ou piano, sur la Romance du château de Pan. Op. 56. 4 —

3321 Vollweiler, (Charles.) Mélange pr. piano et viol. ou flute sur des motifs fav. de l'op. Guillaume Tell de Rossini. 1 36

3289 Walkiers. Fantaisie pr flute av. acc. de piano, sur des motifs de Guillaume Tell, de Rossini. Op. 34. 1 36

Musique à 4 mains pour le piano.

3152 Adam, (A.) Clic clac des Omnibus, Rondoletto Op. 33. 1 12

3161 Auber. Ouverture de l'opéra: La Muette de Portici (Die Stumme von Portici.) 1 —

3324 — Ouvert. de l'opéra: Fra Diavolo, arr. par Ch. Rummel. 1 —

3406 — Ouverture de l'opéra: Le Dieu et la Bayadère, arr. par Ch. Rummel. 1 12

3164 Beethoven, (L. van.) 9me Symphonie avec choeur, oeuv. 125, arr. par C. Czerny. 6 —

3108 Femy. Frankfurter Harmonie-Ballwalzer über Thema aus dem Raugraf, Nro. 2. — 24

3197 Herz, (Henri.) Grandes variations sur une marche fav. de Guillaume Tell, de Rossini. Op. 50. 2 42

No.	Titre	fl.	kr.
3990	Hüaten, (F.) Air tyrolien varié. Op. 27.	•	12
3986	— Rondoletto sur un thème du Barbier de Seville de Rossini. Op. 31.	1	24
3989	— Air suisse, varié. Op. 32	1	30
3249	— Variations brill. sur la marche de l'ouverture de Guill. Tell, de Rossini Op. 40.	1	36
3142	Hüaten, (W.) Rondo. Op. 21.	1	30
3125	O Jerum, Favoritwalzer.	—	8
3143	Karr, (Henri.) Le Désir, walse célèbre de L. van Beethoven, varié.	—	48
3145	— Variat. sur la dernière Pensée musicale de C. M. de Weber.	—	48
3397	Marche des marseillais arr. par Ch. Vollweiler. Collect. Nro. 1.	—	16
3181	Rossini Ouverture de l'opéra: Guillaume Tell, arr. par Ch. Rummel.	1	12
3294	— 8 Pièces favorites de l'opéra: Guillaume Tell, arr. par Ch. Vollweiler.	3	36
3401	Spaeth, (And.) 3 Walses arr. d'après la composition de Mr. Jacques Wagner.	—	36
3362	Vollweiler, (Ch.) Grande Walse en formé de Rondeau sur les plus favoris motifs de l'opéra: Fra Diavolo.	—	48
3107	Weber, (C. M. v.) Frankfurter Harmonie-Ballwalzer über Thema aus Oberon, Nro. 1.	—	24
3123	Wörner. Sonatine dédiée aux jeunes écoliers. Op. 7.	—	45

Musique pour piano-forté seul.

No.	Titre	fl.	kr.
3151	Adam, (Ad.) Clic clac des Omnibus, Rondoletto. Op. 27.	—	48
3185	— Rondoletto sur un motif de l'opéra. Les deux Nuits, musique de Boieldieu. Op. 38	1	12
3386	— Mélange sur des airs nationaux français. Op. 54.	1	—
3025	Anthoin, (F. de) Rondo brillant.	—	48
3133	Auber, (D. F. E.) Ouverture de l'opéra. La Muette de Portici (Die Stumme von Portici.)	—	48
3136	— Mélange, sur des motifs de l'opéra: La Muette de Portici (Die Stumme von Portici) comp. par Ad. Adam. Op. 25.	1	12
3134	— Trois Airs de ballets: La Guarache, le Bolero, la Tarantelle, de l'opéra: La Muette de Portici.	1	12
3100	— Ouverture de l'opera: La Fiancée (Die Verlobte.)	—	48
3112	— Mélange, sur des motifs de l'opéra: La Fiancée (Die Verlobte) comp par Ad Adam	1	24
3287	— Ouvert. de l'opéra Fra Diavolo oder das Gasthaus zu Terracina, arr. pr. Ch Rummel	—	40
3411	— Airs de l'opéra: Fra Diavolo, arr. pr. Ch Rummel.	—	[illegible]
3291	— Mélange de l'opéra: Fra Diavolo, comp pr. Ad, Adam. Op. 49.	1	12
3403	— Ouverture de l'opéra: Le Dieu et la Bayadère, arr. par Rifaut.	—	48
3208	Beethoven, (L. van.) 4me Symphonie en Si-b, op 60, arr par J. N Hummel.	2	24
3093	— 6me Symphonie pastorale en Fa, op. 68, arr. par J. N. Hummel.	2	24

No.		fl.	kr.
3178	**Bertini, (Henri.)** Douze petits morceaux, précédés chacun d'un prélude, composés expressement pour les élèves 1re suite.	1	12
3179	— Douze petits morceaux. 2e suite.	1	12
3148	— 25 Etudes caractéristiques. Op. 66.	5	24
3148	— Les mêmes études en 3 parties. Liv. 1.	2	—
3149	— — — — Liv. 2.	2	—
3150	— — — — Liv. 3.	2	—
	☞ Les études sont adoptées pour l'enseignement dans les classes de piano à l'école royale de musique à Paris.		
3422	**Bertini, (Henri.)** Rudiment du pianiste ou réunion des exercices les plus indispensables pour acquérir un mécanisme parfait. Op. 84.	6	—
	En parties séparément imprimés.		
	Partie I. Gammes de tons majeurs.	1	48
	» II. Gammes de tons mineurs.	1	—
	» III. Regle générale pour le doigté de tous les passages du même genre et études de gammes avec des changemens de mains.	1	12
	» IV. Exercices en octaves.	—	48
	» V. Exercices en accords et règle générale du doigté pour les arpèges.	1	—
	» VI. Exercices en doubles notes.	1	—
3163	**Boïeldieu** Ouverture de l'opéra: Les deux Nuits, arr. par Ch. Rummel.	—	40
3172	— Mélange pour le piano sur des motifs de l'op.: Les deux nuits, comp. par Ad. Adam. Op. 37.	1	—
*	**Call, (L. de.)** Pièces très faciles, arr. par J. Amon. Liv. 1.	1	—
3074	**Caraffa.** Ouverture de l'op.: La violette.	—	48
3115	**Chaulieu.** Fantaisie et variat. sur des thèmes fav. de l'opéra: Le comte Ory de Rossini. Op. 66.	1	24
3205	— Variations brillantes sur un thème favori de l'opéra: Guillaume Tell de Rossini. Op. 92.	1	12
3026	**Czerny, (C.)** Fantaisie brillante sur 3 thèmes de Haydn, Mozart et Beethoven. Op. 171.	1	36
3209	— Rondoletto brillant sur deux motifs de l'opéra: Guill. Tell, de G. Rossini. Op. 216.	1	12
3212	— Rondeau de chasse sur le choeur fav.: Quel sauvage harmonie de Guillaume Tell, de G. Rossini. Op. 217.	1	—
3225	— Introd. et Variat. sur le pas de trois de Guillaume Tell, de G. Rossini. Op. 219.	1	12
3226	— Variat. brill. sur la tyrolienne de Guillaume Tell, de Rossini. Op. 220.	1	—
3230	— 2 gr. Fantaisies sur des motifs fav. de Guillaume Tell, de G. Rossini. Op. 221. Liv. 1.	1	24
3231	— Liv. 2.	1	24
3232	— Impromtu brill. et non dificile sur une pastorale de Guil. Tell, de Rossini. Op. 222.	1	—
3318	— Variat. di Bravura sur deux motifs de l'opéra: Fra Diavolo, de D. F. E. Auber. Op. 232.	1	36
3066	**Gielis.** Indroduction et variat., thème de l'opéra: La Neige, de D. F. E. Auber. Op. 10.	—	36

No.	Titre	fl.	kr.
3290	Gielis. Introduction et Rondo, thême de l'op.: Les 2 Nuits, de Boïeldien. Op. 11.	—	48
3361	Haueissen, (F. Ch.) Rondeau. Op 2.	—	24
3122	Heilmann. Sonatine. Op. 6.	—	45
3157	Herold, (F.) Introd et rondo. Op 44.	1	12
3113	— Rondo turc, facile et brillant. Op 47.	1	—
2839	— Variations et Rondo Polacca. Op. 48	1	24
2991	Herz, (J.) Variations brillantes sur la marche de l'op: La Muette de Portici. Op 19.	1	36
3236	Herz, (Henri.) Six airs de ballets de Guillaume Tell, de Rossini en Rondo. No. 1. La walse suisse.	1	—
3247	— » 2. La contredanse.	1	—
3248	— » 3. La tyrolienne.	1	—
3267	— » 4. La walse hongroise.	1	—
3268	— » 5. Le pas d'archers.	1	—
3269	— » 6. La polonaise.	1	—
3303	— Variations caractéristiques sur la parisienne, marche nationale, exécutées au concert donné à Paris à l'hôtel de ville au profit des victimes du 27, 28 et 29 Juillet 1830. Op. 58.	1	36
	— Variat. brill. sur un motif fav. de Guil. Tell de Rossini.	—	—
	— Variat. sur la cavatine de la cenerentola de Rossini.	—	—
3308	Horr, (P.) Rondeau sur des motifs de Guillaume Tell de G. Rossini. Op. 11.	—	40
3138	Hünten, (F.) 2 Rondeaux sur des thèmes favoris de Riciardo et Zoraide, et le petit tambour. Op. 30. Liv. 1.	1	12
3147	— 2 Rondeaux sur des thèmes favoris de Cenerentola et du Siège de Corinthe. Op. 30. Liv. 2.	1	12
3311	— Variat. brill. sur une cavatine de Mayerbeer. Op 41.	1	12
3312	— 2 Rondeaux sur des motifs de Rossini, Edouard et Christine et Mathilde de Sabran. Op. 42.	1	12
3272	Hünten, (W.) Variat. et fant. pour piano sur un thème de l'opéra: Il Pirata. Op. 20.	1	12
3244	— 6 Airs favorits arr. en Rondo. Nro 1. Ombra odorata de Zingarelli. » 2. Una voce poco fa de Rossini. } Liv. 1.	1	—
3245	— » 3. Kelvin crove. » 4. Cura deh attendimi de Rossini. } Liv. 2.	1	—
3246	— » 5. Tra quai suavi — » 6. Celesti mon placata — } Liv. 3.	1	—
3114	Karr, (H.) Garde à vous, fantaisie sur un motif de l'opéra: La Fiancée (Die Verlobte) par Auber. Op 231.	1	12
3206	— Fantaisie sur la tyrolienne de l'opéra. Guillaume Tell de Rossini. Op. 232.	1	—
3146	— Fantaisie sur la cavatine de Mathilde de Sabran de Rossini.	1	—
3319	— Fantaisie sur la ronde de Fra Diavolo, par Auber. Op. 233.	1	—
3127	Koch, (Charles.) Introd. et Rondeau brill. Op. 29.	1	—
3393	Kuffner, (J.) 6me Potpourri sur des motifs de l'op. La Fiancée (Die Braut) par D. F. E. Auber. Op 229	1	—
3421	— 6 Airs fav. et un entr'acte d'une comédie, du Japon. Recueillis par Dr. de Siebold.	—	40

fl. kr.

3118 Kohler, (Ferd.) Deux rondeaux sur des thèmes de l'opéra. Marie de Herold. Op. 97. Liv. 1. — 1 12
3119 — — — — Op. 97. Liv. 2. — 1 —
3214 Lemoine, (H.) Divertissement sur des thèmes de Guillaume Tell, de Rossini Op. 11. — 1 —
3375 Marche nationale, la marseillaise. Nro. 18. — — 8
3360 Marche nationale, la parisienne, arr. en pas redoublé par F. Berr. — — 16
3323 Mayseder. Variat., op. 25, arr. avec une nouvelle introduction, par W. Hünten. — — 48
3351 — Divert., op. 35, arr. par W. Hünten. — 1 —
3158 — Variat., op. 40, arr. avec une nouvelle introd. par W. Hünten — — 45
3350 — Variat., op. 44, arr. avec une nouvelle introd. par W. Hünten. — — 48
3239 Mozart. 3me Concert en Mi-*b* mol (in Es), op. 83, arrangé par J. N. Hummel. — 2 —
3307 Payer. Fantaisie sur la tyrolienne de Guillaume Tell, de G. Rossini. Op. 140. — 1 12
3364 Ries, (Ferd.) 14me Fantaisie sur la parisienne, marche nationale. Op. 163. — 1 24
3092 Romberg, (And.) Symphonie en Ré, Nro. 1, arr. par J. N. Hummel. — 1 48
3121 Rossini. Choix d'airs de l'opéra: Le comte Ory, par Ch. Rummel. Liv. 1. — 1 36
3173 — Ouverture de l'opéra: Guillaume Tell. — — 48
3203 — Guillaume Tell pour piano sans paroles, arr. par Ch. Rummel. — 11 12
3227 — Mélange sur des motifs de l'opéra: Guillaume Tell, arr par Ad. Adam. Op. 41. — 1 12
3228 — — — — — Op. 42. — 1 12
3144 — Mélange sur des motifs de l'opéra: Mathilde de Sabran, arr. pr. H. Karr. — 1 —
3131 Rummel, (Ch.) Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: Il ultimo giorno di Pompeji. Op. 69. — 2 —
3203 — Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Guillaume Tell. Op. 72. — 1 12
3360 — Grande walse en forme de rondeau. Op. 73. — 1 —
3420 — Introd. et Variat. sur un motif fav. de l'opéra: Fra Diavolo, de D. F. E. Auber. Op. 74. — 2 —
3381 Savert, (Eug.) Triomphe national de juillet 1830. Grande fantaisie. Op. 8. — 1 —

Table des morçeaux.

Attroupement et cris d'indignation, la générale, la garde nationale court aux armes, déploiement de la force armée, fureur des 2 parties, canon et décharge de mitraille, le tocsin, les troupes sont mises en fuite, gémissement des blessés, le chant du départ et hymne de guerre, le drapeau tricolore, la parisienne, marche triomphale.

3405 — 3 Divertissements. Op. 9. — 1 —
3404 — 6 Variations faciles, sur la parisienne. Op. 10. — — 48
3402 — La prise d'Alger par l'armée française, grande fantaisie. Op. 11. — 1 12

fl. kr.

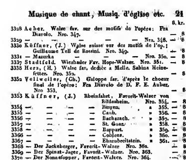
3238 **Tolbecque**, (J. B.) 3 Quadrilles de contredanses sur des motifs de l'opéra. Guillaume Tell de Rossini. 1 24
3346 — 3 Quadrilles de contredanses, sur des motifs de l'op.: Fra Diavolo de D. F. E. Auber. 1 24
3235 **Vollweiler**, (Ch.) 12 Pieçes tirées de Guillaume Tell de Rossini, arr. d'une maniere facile. 1 —
3336 — 12 Pieçes tirées de l'opéra: Fra Diavolo de D. F. E. Auber, arr d'une maniere facile. 1 —
3347 — Introd. et variat. sur la ronde favorite de l'opéra: Fra Diavolo de D. F. E. Auber. Nro 3. des variat. — 48
3409 — Variat. brill. sur la marseillaise, chant national. Nro. 4. des variat. 1 12

Un moment de récréation.

Collection de danses à la mode du jour.

3111 **Weber**, (C. M. de.) Dernière pensée musicale, grande walse fav. avec le portrait du défunt. Nro. 1. — 16
3207 **Herz**, (H.) Grande walse dediée a Melle. Sontag, avec le portrait de cette célébre cantatrice. Nro. 2. — 24
3325 **Küffner**, (J.) Walse tyrolienne de Guill. Tell de Rossini. Nro. 3. — 16
3332 — Walse suisse — — Nro. 4. — 16
3333 — — — — » 5. — 16
3334 — — — — » 6. — 16
3383 — Grande walse sur les airs nationaux français: La marseillaise et la parisienne. Nro 7. — 16
3398 **Spaeth**, (And.) 1ere Antipode. Op. 124. Nro. 8. — 16
3399 — 2de — Op. 124. » 9. — 16
3400 — 3me — Op. 124. » 10. — 16

3103 **Weber**, (C. M. v.) Frankfurter Harmonie-Ballwalzer, über Themas aus der Oper: Oberon. Nro. 332. — 8
3104 **Femy**. Frankfurter Harmonie-Ballwalzer, über Thema aus der Oper Raugraf. Nro. 333. — 8
3124 Klingel-, Klatsch- und Lachwalzer. Nro. 334. — 8
3125 O Jerum! Favoritwalzer. Nro 335. — 8
3177 **Auber**. Walse favorite sur un thême de l'opéra: La Muette de Portici. Nro. 336. — 8
3192 J. G. H. Favoritwalzer nach Paganini. Nro. 337. — 8
3193 **Paganini**. Favoritwalzer mit Glöckchen. Nro. 338. — 8
3198 **Küffner**, (J.) Die Himmelspforte, zwei Favorit-Gallopaden. Nro. 339. — 8
3199 — Smolensk, zwei Favorit-Gallopaden. Nro. 340. — 8
3200 — Letzter Hieb, eine Favorit-Gallopade. Nro. 341. — 8
3234 **Rossini**. Walse fav. sur des thêmes de l'op. Guillaume Tell par Vollweiler. Nro. 342. — 8
3240 — Galoppe — — — Nro. 343. — 8
3257 — Walse — — — Nro. 344. — 8
3261 **Auber**. Galoppe fav. de la Muette. Nro. 345. — 8
3286 **Rossini**. Walse fav. sur des motifs de l'opéra: Guill. Tell. Nro. 346. — 8



fl. kr.

3328 Aeber. Walse fav. sur des motifs de l'opére: Fra Diavolo. Nro. 347. — 8
3329 — — — — — Nro. 348. — 8
3330 Küffner, (J.) Walse suisse sur des motifs de l'op.: Guillaume Tell de Rossini. Nro. 349. — 8
3331 — Mazurka — — — Nro. 350. — 8
3337 Stadtfeld. Wiesbader Fav. Hops-Walzer. Nro. 351. — 8
3338 Herz, (H.) Walse fav. dediée a Melle. Sabina Heinefetter. Nro. 352. — 8
3352 Vellweiler, (Cb.) Galoppe fav. d'après le choeur final de l'opére: Fra Diavolo de D. F. E. Auber. Nro 353. — 8
3353 Küffner, (J.) Rheinfahrt, Favorit-Walser von Rüdesheim. Nro. 354. — 8
3354 — — — — Bingen. » 355. — 8
3355 — — — — Caub. » 356. — 8
3356 — — — — Bacharach. » 357. — 8
3357 — — — — St. Goar. » 358. — 8
3358 — — — — Boppart. » 359. — 8
3366 — — — — Coblens. » 360. — 8
3367 — — — — Ehrenbreitstein. » 361. — 8
3368 — Der Jockeberger, Favorit-Walzer Nro. 362. — 8
3369 — Der Spinat-Jager, Favorit-Walzer. Nro. 363. — 8
3370 — Der Nonnefopper, Favorit-Walzer. Nro. 364. — 8
3371 — Sterzebinkus und Sterzahinka, Fav.-Walser. Nro. 365. — 8
3372 — Sehnsucht der Liebe, Favorit-Walser. Nro. 366. — 8
3373 — Der Batzehippel, Favorit-Ländler. Nro. 367. — 8
3374 — Der Patrontaschen-Verwalter, Fav.-Walzer. Nro. 368. — 8
3377 — Der abgesägte Heiducke, Favorit-Walzer. Nro. 369. — 8
3388 — Lautebacher, Favorit-Walzer Nro. 370. — 8
3389 — Der Wachtelschlag, Favorit-Walzer. Nro 371. — 8
3390 — Die Melancolie: Es ruft die Abschiedsstunde, Trauer-Walzer. Nro. 372. — 8
3391 Stadtfeld. Galoppe fav. des bals de Wiesbaden. Nro. 373. — 8
3379 Baudouin. La marseillaise, contredanse nationale. Nro. 374. — 8

Musique de chant.

Méthodes.

3241 Grosheim. Ueber Pflege und Anwendung der Stimme. — 27
3132 Häser, (Aug. Ferd.) Chorgesangschule, für Schul- und Theaterchöre und angehende Singvereine.
— Méthode pour apprendre à chanter en choeur, à l'usage des écoles, des théâtres et des académies de chant.

Musique d'eglise et autres pièces en partition et parties séparées.

3129 Aiblinger, (J. G.) Offertoire, deus noster deus, pr. 2 sopranos, 2 altos, 2 tenors et 2 basses, av. piano ou orgue ad libit. 1 36

No.		fl.	kr.
3130	**Aiblinger, (J. G.)** Offertoire, jubilate deo pr. soprano, alto, tenor et basse, av. piano ou orgue ad libit.	2	36
3102	**Beck, (C. F.)** Chor für vier Männerstimmen auf den Charfreitag mit oder ohne Orgel- oder Clavierbegl.	—	36
3154	**Grosheim, (G.)** Religiöse Gesänge für 4 Singstimmen, mit Clavier- oder Orgelbegleitung, zum Gebrauch beim Gottesdienst christlicher Confessionen, 1tes Heft.	—	36
3335	— — — — 2tes Heft.	—	36
3295	**Heinroth, (J. A. G. Dr.)** Vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, der Singacademie Georgia Augusta in Göttingen gewidmet.	2	—
3166	**Neukäufler.** Tafellied, als Quartett für 4 Männerstimmen und Piano.	—	8
2918	**Neukomm,** Hymne de la nuit (Hochgesang von der Nacht), de Mr. de la Martine, à 4 voix de chant solo et choeur et gr. orchestre ou piano, gr. partition, französischer und deutscher Text. Op. 60.	10	—
3027	— Même oeuvre, pr. les 4 parties de chant et piano.	4	—
	— Même oeuvre, les parties d'orchestre.	8	24
3140	— Même oeuvre, les 4 parties de chant.	2	24
3393	— L'angelus (der Engel des Herrn) pr. 3 voix (für 3 Singstimmen), avec accomp. de piano forte.	—	16
3175	**Panny, (J.)** Der Rhein, Volksgesang von Th. von Haupt, für 4 Singstimmen, mit oder ohne Clavierbegleitung. Op. 25.	1	—
3182	— Derselbe Volksgesang, Op. 25, für 4 Singstimmen und ausgesetzte Orchesterbegleitung.	2	36
3183	— Derselbe Volksgesang, Op. 25, in Partitur für gross Orchester.	—	36
3175	— Derselbe Volksgesang, Op. 25, in Partitur für Militärmusik.	—	48
3191	— Kriegerlied: »Auf ihr tapfern Brüder«, Op. 26, für eine Singstimme und Chor mit Clavier- oder Guitarrebegleitung, Nro 277.	—	24
3186	— Dasselbe Kriegerlied, Op. 26, für 2 Solo- und 4 Chorstimmen mit Pianobegleitung.	1	24
3187	— Dasselbe Kriegerlied, Op. 26, in ausgesetzten Orchesterstimmen.	3	48
3189	— Dasselbe Kriegerlied, Op. 26, für grosses Orchester in Partitur	2	42
3190	— Dasselbe Kriegerlied, Op. 26, für vollständige Militarmusik in Partitur.	2	42
3184	**Pearsall, (R. L.)** Miserere mei, Canon perpetuus à tribus vocibus in hypodiatesseron et hypodiapason. Op. 1.	—	8
3288	— Tantum Ergo, Hymnus à 4 vocibus cant, av. orgue ad libit.	—	30
3320	**Rinck, (Ch.)** Missa pro Soprano, alto, tenore et basso cum obligato Organorum comitatu. Op 91.	2	42
	— Même Missa, les parties de chant (Die Singstimmen einzeln.)	1	42
3022	**Spath, (And.)** 6 Sérénades pour 4 voix d'hommes. Op. 102.	2	24

fl. kr.

3097 **Tomaschek**, (W. J.) Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti, quatuor vocum concentu fidibus barytonis adjuto. Op. 72. — 2 42

— Die Singstimmen und Velle und contrebasse einzeln (Les parties de chant et violoncelle ou contrebasse.) — 1 30

2910 **Weber**, (G.) Mehrstimmige Lieder, Op. 41, 4tes Heft, enthalt Hymne an Gott für 2 Singchöre mit oder ohne Clavierbegleitung — 2 —

3137 — Tafellieder für 2 und 3 Männerstimmen, mit Chor und Piano oder Guitarebegleitung. Op. 42, Liv. 1. — — 48

☞ Die einzelnen Sing- und Orchesterstimmen können in beliebiger Zahl per Blatt gross Musikformat zu 8 kr. geliefert werden.

Partitions des opéras réduites avec accompagnement de piano. (Opern in vollständigen Clavier-Auszügen und die einzelnen Gesange.

5133 **Auber**. La Muette de Portici (Die Stumme von Portici) opéra en 5 actes, paroles de Mr. Scribe, mit französischem und deutschem Text, letzterer frei bearbeitet von Ritter, Clavierausaug von Harberd: — 14 —

Ouverture. — — 48

Nro. 1. Introd. et air: Du Prince, objet de notre amour, (Auf Freunde, jauchzet, jubelt laut!) — 1 36

» 2. Air: Plaisir du rang suprème, (Was ist des Ranges Schimmer.) — — 56

» 3. Choeur: Dans ces jardins quel bruit se fait entendre? (Welch ein Gerausch, was hat sich zugetragen?) — 1 4

» 4. Finale: Ils sont unis, (Sie sind vermahlt!) — 2 56

» 5. Choeur des pècheurs: Amis, amis, le soleil va paraître (Wohl auf, wohl auf, der Tag erwacht ihr Brüder.) — 1 4

» 6. Barcarole: Amis la matinée est belle (Ihr Freunde seht es strahlt der Morgen. — — 48

» 7. Duo: Mieux vaut mourir que rester misérable (Nur Muth allein vermag uns noch zu retten) — — 56

» 8. Finale; Venez amis, venez (Ihr Freunde all herbei.) — 2 8

» 9. Duo: N'espérez pas me fuir (Hofft nicht, mir zu entfliehn.) — 1 4

» 10. Choeur du marché: Au marché qui vient de s'ouvrir (Herbei ihr Leute gross und klein.) — 1 12

» 11. Finale: Non, je ne me trompe pas; (Nein, o nein, ich irre nicht) — 1 24

» 12. Air et cavatine: Spectacle affreux, jour de terreur (Wofür hab' ich alles gewagt.) — 1 4

fl. kr.

Nro. 13. Choeur et cavatine: Mais on vient (Doch man kommt.) 1 24
» 14. Choeur et recit.: Des étrangers dans ma chaumière! (Fremde sind hier in meiner Hütte.) 1 4
» 15. Finale: Honneur, honneur et gloire honneur (Ihm schallen, ihm schallen Jubelgesänge.) 2 8
» 16. Barcarole: Voyez du haut de ces rivages (Seht von des Ufers hohem Rande.) — 40
» 17. Finale: On vient, silence amis! (Man kommt, ihr Freunde still.) 2 40

3100 Auber. La Fiancée (Die Verlobte,) opéra en 3 actes, paroles de Mr. Scribe, mit französischem und deutschem Texte, letzterer frei bearbeitet von Th. v. Haupt, der Text unterlegt und der Clavierauszug von C. Zulehner. 14 —
Ouverture. — 48
Nro. 1. Introd.: Travaillons mes Demoiselles, (Fleisig auf! mit flinker Nadel.) 1 20
» — Ballade: Si je suis infidèle (Sollt ich die Treu einst brechen) — 24
» — Couplets: Que de mal de tourment et qu'il faut de talent (Welche Qual, welche Pein, ach Modistin zu seyn.) — 48
» 2. Cavatine: O jour plein de charmes (O Tag süsser Wonne.) — 32
» 3. Duo: Entendez vous! c'est le tambour, (Horcht! Trommelschall! Auf, sei bereit.) 1 4
» 4. Air: Quel sourire enchanteur, quel séduisant regard (Gleich der Rose sie glüht, wie so leuchtend ihr Blick.) — 32
» 5. Air: Je craignais de trahir le secret de mon coeur (Ich seh schon mit Erheben mein Herz enthüllt!) — 32
» 6. Finale: Garde à vous, garde à vous! avançons en silence (Habet Acht, habet Acht! Wir schleichen leise, leise) 4 16
» 7. Choeur: Villageois ou berger, votre sort peut changer (Hört mich an, hört mich an. Leicht geschehn Euch es kann) — 32
» 8. Romance: O jour heureux que mon coeur se rappelle (O Wonnetag, o hehrer Tag der Freude!). — 24
» 9. Finale: Près d'entrer en ménage, écoutez mon enfant (Nahe schon deinem Feste nimm von getreuem Sinn.) 4 8
» 10. Duo: Bannissant la tristesse, bannissant ses regrets (Liebesgram, Klagesthönen bleibe fern froher Brust,). 1 4
» 11. Air: Un ciel serein et sans nuage (Ein Bach, bekränzt mit Lenzes Blüten,). — 24
» 12. Duo: Au nom du Dieu puissant! (Dir schlägt getreu dies Herz.) — 40

fl. kr.

» 13. Quatuor: Que ce lâche ce téméraire (Dieser Bube, er durft' es wagen?) 1 12
» 14. Finale: Vous Monseigneur que faites-vous? (Wie gnad'ger Herr? O susser Traum.) — 48

3287 Auber. Fra Diavolo oder das Gasthaus zu Terracina, Operin 3 Acten, (Paroles de M. Scribe) deutsche Uebersetzung von Carl Blum, vollständiger Clavierauszug. 14 24
Ouverture. — 40
Nro. 1. Introduction Choeur: En bons militaires (Römische Soldaten.) — 48
» 2. Duettino: Je voulais bien (Ich möchte gern.) — 32
» 3. Quintetto: Un Landau qui s'arrête (Seht ein Wagen halt still) 1 24
» 4. Romance favorite: Voyez sur cette roche (Erblickt auf Felsenhöhen.) — 12
» 5. Terzetto: Oui je vais commander le punch (Sogleich wird man den Punsch) 1 12
» 6. Finale: Ecoutez (Höret doch.) 2 32
» 7. Recit et Romance: Ne craignez rien Milord (Nur unbesorgt Milord) — 16
» 8. Trio: Allons ma Femme allons dormir (Liebe Frau lass uns schlafen gehn.) — 48
» 9. Barcarole: Agnès la jouvencelle (Donna jene Kleine) — 24
» 10. Air et scene: Oui c'est demain (Ja schon Morgen.) 1 24
» 11. Finale: N'était il pas prudent (Wärs nicht gut hier zu schen.) 1 52
» 12. Air: J'ai revu nos amis (Meine Freunde sind hier.) — 48
» 13. Choeur: C'est grande fête (Tanzet dem Frühling.) 1 4
» 14. Romance: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören.) — 24
» 15. Finale: Allons mon capitaine (Nur fort zu neuem Streite.) 2 8

3403 Auber. Le Dieu et la Bayadère, opéra en 2 actes paroles de Mr. Scribe, deutsche Uebersetzung von Freiherrn von Lichtenstein, arr. avec accomp. de piano par V. Rifaut.

☞ Von dieser Oper werden die einzelnen Gesänge ebenfalls gedruckt und später angezeigt.

3163 Boieldieu. Les deux Nuits (Die zwei Nächte) opéra en 3 actes paroles de Mr Bouilly et Scribe, mit französischem und deutschem Texte, letzterer unterlegt und bearbeitet von Ritter, Clavierauszug. 8 —
Ouverture. — 40
Nro. 1. Choeur à 3 voix: Amis demain que l'aurore (Bis morgen lasset uns trinken.) — 48
» 2. Couplets: Le beau pays de France (Das schöne Land der Franken.) — 32

fl. kr.

Nro. 3. Duo: Bon celà commence à merveille (Gut der Anfang macht mir nicht bange.) 1 4
» 4. Air: Héros fameux de la grande livrée (Herbei ihr Helden der Galalivrée.) 1 12
» 5. Choeur: Honneur à l'ôte aimable (Preist hoch den edlen Wirth vom Hause) — 24
» 6. Quatuor: La la la la la la la la la la la la (La la la la la la la la la la la la.) — 40
» 7. Duo. Seule dans cette armure (Ganz allein in dieser Rüstung?) 1 4
» 8. Completa: prends garde à toi me répète mon père (Nimm dich in Acht sagt der Vater mir immer.) — 24
» 9. Choeur: La belle nuit la belle fête (Fröhlicher Lust weihet euch heute.) — 24
» 10. Duo: Milord parlez (Milord o sprecht.) 1 4
» 11. Fabliau. Dans les beaux vallons de Clarence (Hört ihr von den düsteren Höhen.) — 56
» 12. Trio des Pelerines: Dans ce riche Domaine (Eh' die Braut nun dem Gatten.) — 56
» 13. Air: Voi-ci de St. Dunstan l'antique monastère (Hier ist von St. Dunstan die alte Klosterkirche.) — 40
» 14. Quatuor: Voi-ci l'instant qui s'avance (Es nahet sich, es naht die glückliche Stunde.) — 48
» 15. Air: Ah quel souper délicieux (Ach welch ein Glanz herrscht bei diesem schönen Fest.) — 24

3074 Caraffa. La Violette (Das Veilchen), opéra en deux actes, paroles françaises et allemandes, deutsche Uebersetzung von Th. v. Haupt. 6 —

3062 Rossini, (G.) Le comte Ory (Graf Ory), opéra en 2 actes paroles françaises et allemandes, deutsche Uebersetzung von Th. v. Haupt. 10 —

3173 — Guillaume Tell, opéra en 4 actes, paroles de Mr. Jouy et Hypolite Bis, vollständiger Clavierauszug von Niedermaier, nach der Originalpartitur mit französischem Text und freier deutscher Bearbeitung von Th. v. Haupt, unterlegt von J. Panny 22 —

— Même opéra les airs et choeurs sans finales (die einzelnen Gesänge und Chöre, letztere blos vierstimmig, eingerichtet.) 12 —

Ouverture. — 48

Nro. 1. Introd.: Quel jour serein le ciel présage, (Mild erglüht die Maiensonne.) 2 16
» 1.a Choeur: Quel jour serein et sans nuage, (Mild erglüht die Maiensonne.) — 24
» 1.b Quatuor: Accours dans ma nacelle (O komm, mein süsses Leben.) — 24
» 1.c Barcarole. Accours dans ma nacelle, (O komm mein süsses Leben.) — 16
» 1.d Choeur: Pasteurs que vos accens s'unissent (Erschallt, ihr frohen Festeslieder) — 24
» 2. Recitativ et Duo: Contre les feux du jour (Kommt, vor der Sonne Gluht.) 1 44

			fl.	kr
Nro.	2.a	Duo: Où vu-tu quel transport t'agite? (Hu, wohin? Sprich, was soll dein Eden.)	1	12
u	—	Recitativ: Sur nos têtes le soleil brûle, (Wie hold erstrahlt uns die Sonne.)	—	8
»	3.	Choeur: Ciel qui du monde es la parure. (O Licht des Himmels, du goldne Sonne.)	—	24
»	—	Recitativ: Des antiques vertus (In Euch soll uns die Zeit.)	—	24
»	4.	Choeur: Hymêné ta journée fortunée (Tag der Wonne, Maiensonne.)	—	56
»	5.	Pas de Six.	—	40
»	6.	Pas d'archers et choeur: Gloire, honneur au fils de Tell (Seht, der Tell lebt uns im Sohn.)	—	48
»	—	Recitativ: Pale et tremblant, se soutenant à peine (Sieh Mutter, bleich, die Füsse kaum ihn tragen.)	—	32
»	7.	Finale: Dieu de bonté Dieu tout puissant (Du ew'ger Gott, du Gott der Huld.)	3	12
»	7.a	Choeur: Vierge que les chrétiens adorent, (O heil'ge Mutter, hör' uns flehen)	—	24
»	8.	Choeur: Quelle sauvage harmonie (Lasset die Horner erschallen)	—	24
»	8 a	Choeur: Au sein du lac qui rayonne (Schon sinkt die Sonne in die Fluthen)	—	24
»	9.	Recitativ et Romance: Ils s'éloignent enfin (Endlich bin ich allein)	—	32
»	9.a	Romance: Sombres forêts désert triste et sauvage, (Du stiller Wald, lasst umbaucht deinen Schatten)	—	24
»	10.	Recitativ et Duo: Ma présence pour vous est peut-être un outrage (Ach verzeih, vergib o vergib meiner Liebe.)	1	36
»	10.a	Duo: Oui vous l'arrachez à mon âme (Dir erglühn, dir erglühn sie die Triebe)	1	36
»	11.	Recitativ et Trio: On vient séparons nous, (Man kommt, lass scheiden uns.)	1	20
»	11.a	Trio: Quand l'Helvétie est un champ du supplice (Es liegt dein Vaterland in Sklavenketten)	1	20
»	12.	Finale: Des profondeurs du bois immense (Horch, aus des Waldes dunkler Oede.)	2	40
»	12.a	Choeur: Nous avons su braver, nous avons su franchir (Ruft das Land, ruft die Schweiz, gern wir weih'n unser Blut)	—	24
»	12 b	Choeur: En ces tems de malheur une race étrangère (Unser Joch lastet schwer, lastet schwer auf dem Lande)	—	24
»	12.c	Choeur: Guillaume tu le vois trois peuples à la fois (Du siehst, bereit uns hier, O Tell dir folgen wir.)	—	24
»	12 d.	Choeur: Jurons jurons par nos dangers (Gelobt es sei bei unsrer Schmach.)	—	48
»	13.	Rec. et Duo: Arnold d'où naît ce désespoir (O sprich, was stürmt in deiner Brust.)	—	56

			fl.	kr.
Nro.	13.a	Air: Pour notre amour plus d'espérance (Du holder Traum, der uns verbunden.)	—	54
»	14.	Marche et choeur: Gloire au pouvoir suprême, (Heil dir und Ruhm, Gebieter,)	1	4
»	15.	Pas de trois et choeur tyrolien: Toi que l'oiseau ne suivrait pas (Von Lust belebt, gleich Zephyrn schwebt.)	—	56
»	15.a	Tyrolienne. Toi que l'oiseau ne suivrait pas, (Von Lust belebt, gleich Zephyrn schwebt.)	—	24
»	16.	Pas des Soldats.	—	40
»	—	Recitativ: Audacieux incline toi (Ha, Frecher du verbeuge dich.)	—	24
»	17.	Quat. et choeur: C'est la cet archer redoutable (Er ist's, sollen wir, wir es wagen)	—	48
»	17.a	Quatuor: Tant d'orgueil me lasse la foudre s'amasse (Schaurig sollst du büssen, den Frevel beschliessen.)	—	32
»	—	Recitativ: Rejoins ta mère, je l'ordonne (Hinweg schnell eile, gib das Zeichen)	—	24
»	18.	Scene et finale: Je te bénis en répandant des larmes (Ich segne dich, verstummet meine Klagen.)	3	4
»	18.a	Romance. Sois immobile et vers la terre (Sohn, knie nieder ohne Erbeben.)	—	16
»	18 b	Quintette: Quand l'orgueil les égare, (Ihn ereilt sein Verderben.)	—	48
»	19.	Rec. air et choeur: Ne m'abandonne point (Steige herauf)	1	28
»	19 a	Air: Asile héréditaire (Du meiner Vater Hütte.)	—	48
»	—	Scene et Recitativ: Où vas-tu la douleur t'égare (Ach wohin? Gebiete deinen Schmerzen.)	—	48
»	20.	Trio. Je rends à votre amour un fils digne de vous (Ich gebe Mutter, dir, den edlen Sohn zurück)	—	40
»	21.	Prière, Scène et Finale: Quoi dans nos maux acceptant un partage (Wie Herrin, du willst noch bei uns verweilen.)	1	44
»	21.a	Prière. Toi qui du faible es l'espérance (Du güt'ger Gott, zu dir, deinem Throne)	—	24

Gesänge mit Clavierbegleitung.

		fl.	kr.
2624	Beek, (C. F.) 12 leichte Lieder für Anfänger im Singen und Clavier. Liv. 1.	1	—
3095	— — — — — » 2.	1	—
107	Beethoven, (L. van.) Adelaide von Mathisson, deutscher Text nebst französischer und italienischer Uebersetzung, und willkührlicher Begleitung, von Horn, oder Fagott, oder Bassetthorn, oder Violoncelle, oder Altviol.	1	—

fl. kr.

3171 Panseron. Le Songe de Tartini, Ballade pour la voix, piano et violon solo, (Tartini's Traum, für obligate Violin, Gesang und Piano, von Th. v. Haupt deutsch bearbeitet.) — 1 36

3293 Woringen, (Ferd. von.) Lieder mit Begleitung des Piano-forte, seinen Freunden F. Ries und J. A. Anschütz zugeeignet. — 1 —

Musique de chant avec accompagnement de piano ou harpe ou guitare.

3174 Panny, (J.) Der Rhein, Volksgesang von Th. von Haupt, für eine Singstimme und Chor, Nro. 276. — 16

3191 — Kriegerlied: »Auf ihr tapfern Brüder«, Op. 26, für eine Singstimme und Chor, Nro. 277. — 24

3273 Auber. Barcarole aus der Oper, die Stumme von Portici: Ihr Freunde, acht es strahlt der Morgen, Nro. 278. — 16

3281 — Barcarole aus derselben Oper; Seht von dem Ufer hohem Strande, Nro. 279. — 16

3282 — Schlummerlied aus derselben Oper: O sende süsser Schlaf, Nro. 280. — 16

3283 — Fischerlied aus derselben Oper: Wohlauf der Tag erwacht, Nro. 281 — 16

3365 La Parisienne, marche nationale, paroles de Casimir Delavigne, deutsche Uebersetzung von Theodor von Haupt, Nro. 282. — 24

3380 La Marseillaise, chant national; Allons enfants de la patrie (Auf zum Kampfe Frankreichs Söhne), Nro 283. — 16

3412 Chant patriotique: Veillons au salut de l'empire (Lasst stets uns das Vaterland schirmen), Nro. 284. — 16

3413 Souvenirs militaires: Te souviens tu (Denkst du daran), übersetzt von Th. v. Haupt, Nro. 285. — 16

3120 Sensfamenlied, Musik von Methfessel, Nro. 82. — 8

3135 Der Lumpenmann, ein komisches Gedicht, Nro. 83. — 8

3215 Rossini, (G.) Barcarole de l'opéra: Guillaume Tell, accours dans ma nacelle (O komm mein süsses Leben), Nro. 84. — 8

3217 — Romance, idem: Sombres forets (Du stiller Wald), Nro. 85. — 8

3220 — Tyrolienne, idem: toi que l'oiseau (Von Lust belebt), Nro. 86. — 12

3221 — Romance, idem: sois immobile (Sohn knie nieder), Nro. 87. — 8

3224 — Gebet, idem: toi qui du faible (Du gütiger Gott), Nro. 88. — 8

3233 Walter. Nur eine Blume, aus Staberls Reisen, Nro. 89. — 8

3270 Gesang aus dem Liederspiel, der junge Feldherr: von Thielmann, Last stets uns das Vaterland schirmen, Nro. 90. — 8

3271 Gesang aus dem Liederspiel: die Franzosen in Algier, von Thielmann, Denkst du daran, Nro. 91. — 8

3219 Rossini, (G.) Air de l'opéra Guillaume Tell: pour notre amour (Von Lust belebt), Nro. 94. — 24

3221 — Air, idem: asile héréditaire (Du holder Traum), Nro. 95. — 24

No.	Titre	fl.	kr.
3298	Auber. Romance de l'opéra Fra Diavolo: Tu veux en vain me rendre l'espérance (Kein Trost erblüht dem treusten aller Herzen), Nro. 96.	—	8
3299	— Couplets, idem: Je voulais bien (Ich mögte gern), Nro. 97.	—	12
3300	— Ronde, idem: Voyez sur cette roche (Erblickt auf Felsesbohen), Nro. 98.	—	12
3301	— Barcarole, idem: Le Gondolier fidèle (Der Gondolier auf leichtem Boot), Nro. 99.	—	8
3302	— Cavatine, idem: Quel bonheur (Welches Glück), Nro. 100.	—	8
3303	— Barcarole, idem: Agnès la jouvencelle (Dorina jene kleine), Nro. 101.	—	8
3304	— Couplets, idem: Oui c'est demain (Ja schon morgen), Nro. 102.	—	12
3305	— Priere, à 4 voix idem: O sainte vierge des rameaux (Du Heil'ge wirst uns gnädig sein), Nro. 103.	—	12
3306	— Romance, idem: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören). Nro. 104.	—	8
3313	Sehnsucht nach der Heimath (So nahst du mir), Nro. 105.	—	8

Während dem Druck sind noch folgende Werke erschienen, als:

No.	Titre		fl.	kr.
2991	Munchs, (C.) Thème varié pr. la flute av. acc d'orchestre ou piano.		2	42
2799	Rossini, (G.) 4 gr. Quatuors concert. pr. flute, violon, alto et basse.	Nro. 1.	1	48
2800	— — — — —	Nro. 2.	1	48
2801	— — — — —	Nro. 3.	1	48
2802	— — — — —	Nro. 4.	1	48
3424	Carulli, (Ferd.) La prise d'Alger, pièce héroïque comp. pour la guitare. Op. 327.		1	—
3425	— Les trois jours, pièce analogue aux avènemens des trois mémorables journées 27, 28 et 29 Juillet 1830, comp. pour la guitare. Op. 331.		—	48
3426	Plantade. Le retour de Pierre ou le congé du soldat, choix d'airs av. acc. de piano ou guitare, Nro. 286.		—	16
3423	Herz, (Henri) Variations de concert pour le pianoforté seul ou avec accomp. d'orchestre ou de quatuor, sur une marche favorite de l'opéra Guillaume Tell de Rossini, Op. 57.	avec acc. d'orchestre.	4	30
		avec acc. de quatuor.	3	—
		pour piano seul.	2	—

Nachstehende musikalische Werke, so wie auch alle jene, welche in diesem neuen Verzeichnisse mit * bezeichnet sind, haben wir in vielfacher Zahl auf dem Lager, und obschon solche nicht unsere eigenen Verlagsartikel sind, so erlassen wir dieselbe doch unter denselben Bedingungen und Rabatt.

	fl.	kr.
* Beethoven, (L. van.) Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria, vollständige Partitur. Op. 91.	9	36
* — Nämliches Werk, die einzelnen Orchesterstimmen.	12	—
* — Namliches Werk, fur vollstandige turkische Musik.	8	24
* — Namliches Werk, für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello.	3	—
* — Namliches Werk, für das Piano Forté auf vier Hände.	3	—
* — 7me Symphonie en La pr. 2 viol., 2 altos, 2 flutes, 2 hautb, 2 clarinet., 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timballes, violoncelle et contrebasse. Op. 92.	12	—
* — 11me Quatuor pr 2 violons, alto et violoncelle. Op. 95.	3	—
* Bach, (Jean Sebast.) Sonates pour piano et violon obligé.	8	24
* Handel, (G. F.) Clavier Suiten.	4	12
* Répertoire des Clavecinistes, contenant:		
Beethoven, (L. van) Grande sonate.	2	—
— — 2 Sonates.	3	30
Clementi, (M.) 3 Sonates.	2	30
Cramer, (J. B) 3 Sonates.	2	40
Dussec, (J. L.) 3 Sonates.	3	—
Haake, (C. G.) Caprice et Variations.	2	40
Liste, (Ant.) 2 Sonates.	3	30
— — Grande Sonate.	3	—
Pollini, (Franc.) Variat. et Rondeau.	2	30
Steibelt, (D.) 2 Sonates.	3	—
Stadler, (M) 2 Sonates	2	30
Tomascheck, (W. J.) Grande Sonate.	1	48
— — Sonate et Rondeau	2	30
Woelfl, (J.) Sonato précédée d'une introduction et fugue.	2	—
Weyse. Allegri di Bravura.	2	—
* Cherubini, (L). Chant sur la mort de Joseph Haydn (Trauer-Cantate auf Joseph Haydn), für Sopran und 2 Tenor mit Clavierbegleitung.	1	—
* — Les deux Journées (Graf Armand), gr. opéra, arr pr. piano, violon et violoncelle, par Ritter.	4	30

Zur Nachricht.

Herr Wilhelm Härtel in Leipzig besorgt unser dortiges Auslieferungslager, jedoch nur auf feste Rechnung.

In beiden Messen zu Frankfurt a. M. unterhalten wir ein vollständiges Lager von Musikalien, Instrumenten und Saiten. Im Braunfels eine Stiege hoch Nro. 55 und 56.

Unsere auswärtigen Etablissements sind in Paris chez C. Heu, rue de la chaussée d'Antin Nro. 10.

In Antwerpen, marché aux oeufs 638.

Ausserdem befindet sich bei jeder soliden Buch- oder Musikhandlung ein Sortiment unsers Verlags.

Handlungen, welche uns mit Bestellungen auf feste Rechnung beehren, erhalten, ausser dem übereingekommenen Rabatt, auf sechs Exemplare noch ein siebentes unberechnet.

Nebst unserem eigenen und Sortiments-Verlage empfehlen wir unsere

Piano-Forte

in Flügelform, Tafelform, Chiraffeform, Cottage- und Cabinet-Piano von solidester Bauart, in jeder *Holzgattung* mit englischer oder deutscher Mechanik.

Blasinstrumente

von Holz oder Messing mit allen neuen Verbesserungen, deren reinste Abstimmung durch Mitwirkung anerkannter Künstler erreicht wird.

Nebst allen ins musikalische Fach einschlagenden Artikeln empfehlen wir auch unsern Vorrath von alten Geigen italienischer und deutscher Meister. — Neue Geigen und Basse, Guitaren, Harfen und alle andern zur Musik gehörigen Instrumenten. Allezeit frische Geigen-, Guitaren- und Harfen-Saiten der vorzüglichsten Fabriken Italiens, so wie auch Deutschlands.

Zugerichtetes Holz für Geigen, Basse und Guitaren.

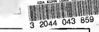
Alle einzelne Bestandtheile für Piano-Forté.

Unsere lithographische Anstalt für jede dergleichen Arbeit, und Verkauf von Pressen und Steinen zur Lithographie.

Zum Kupferdruck feinste gebrannte Weinhefenfarbe, oder sogenannte Frankfurter Schwärze.

Alle Papier-Sorten zum Drucken, Schreiben und Zeichnen.




EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 859 123

